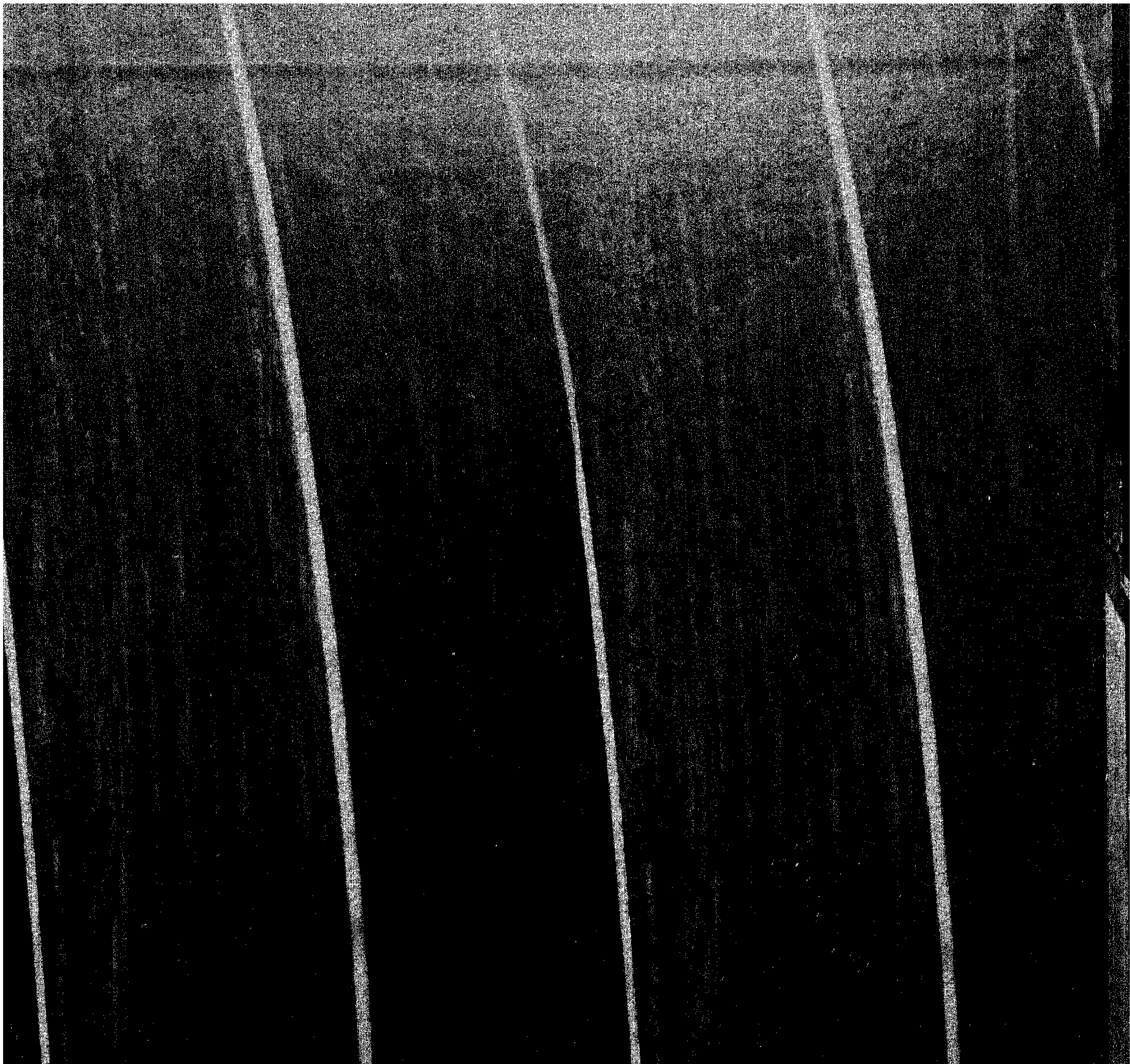
آلة العود

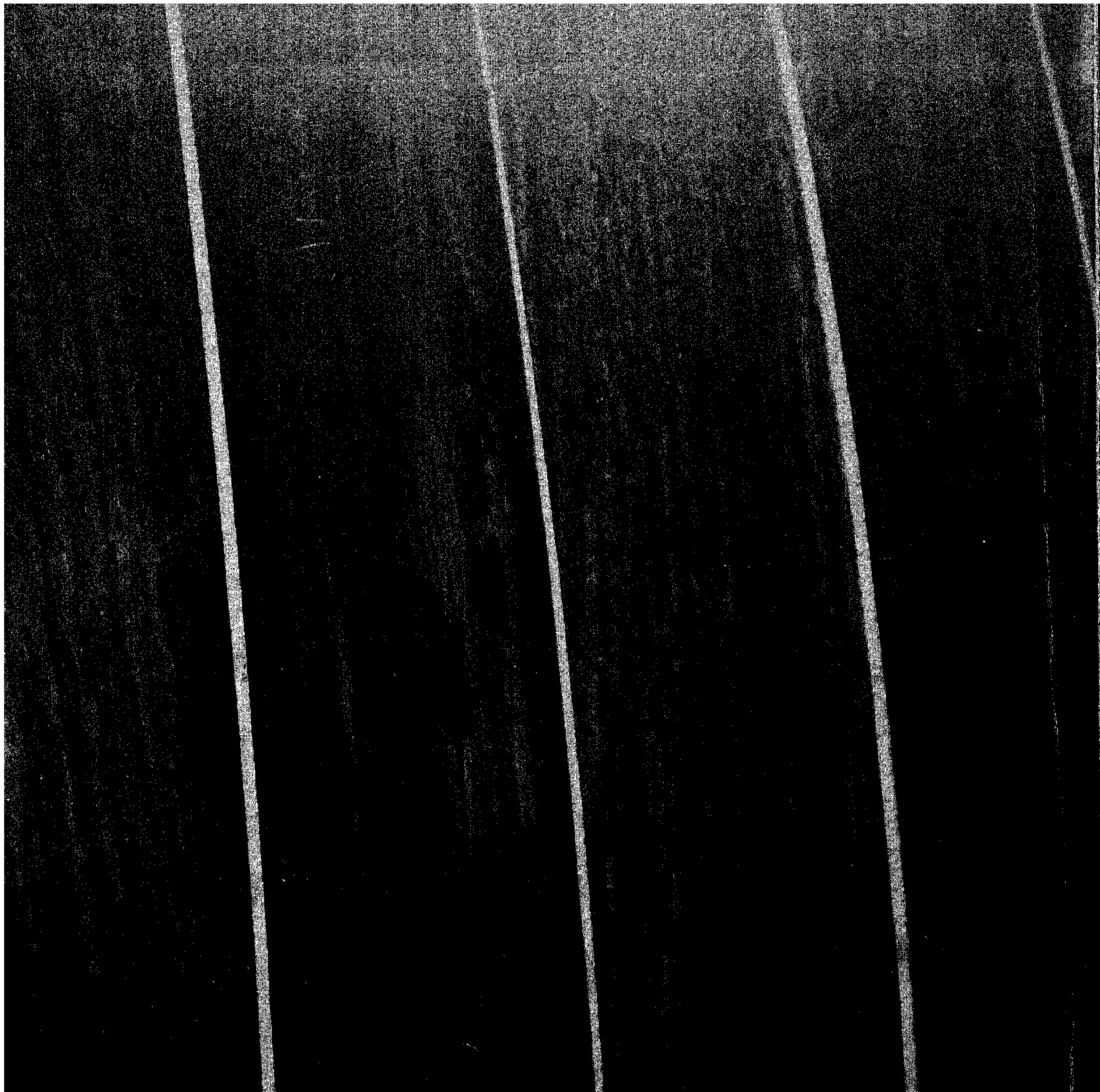




بين دقة العلم وأسرار الفن

أ . د . محمود قطاط





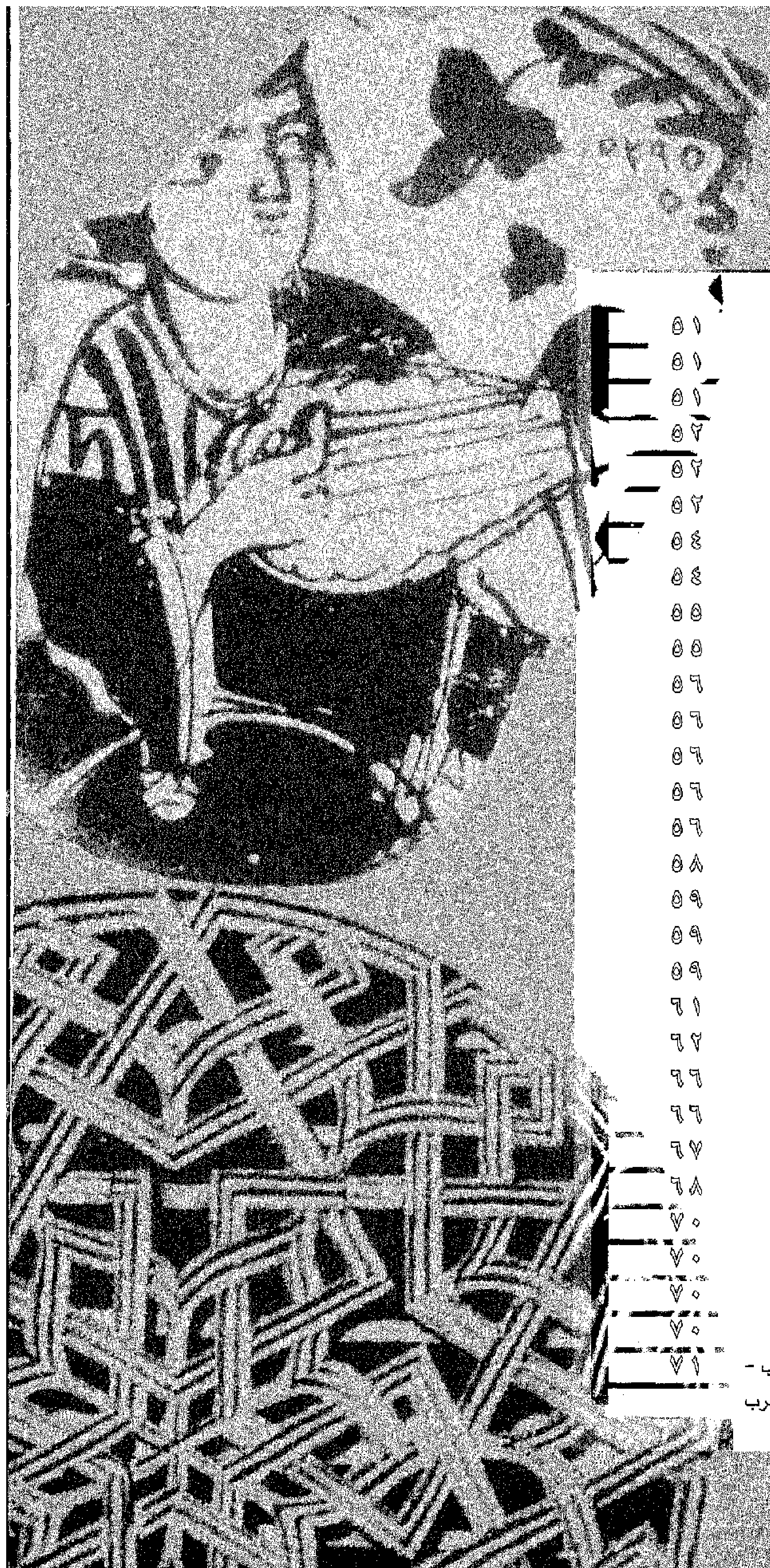
آلة العود

بين دقة العلم وأسرار الفن

أ. د. محمود قطاط

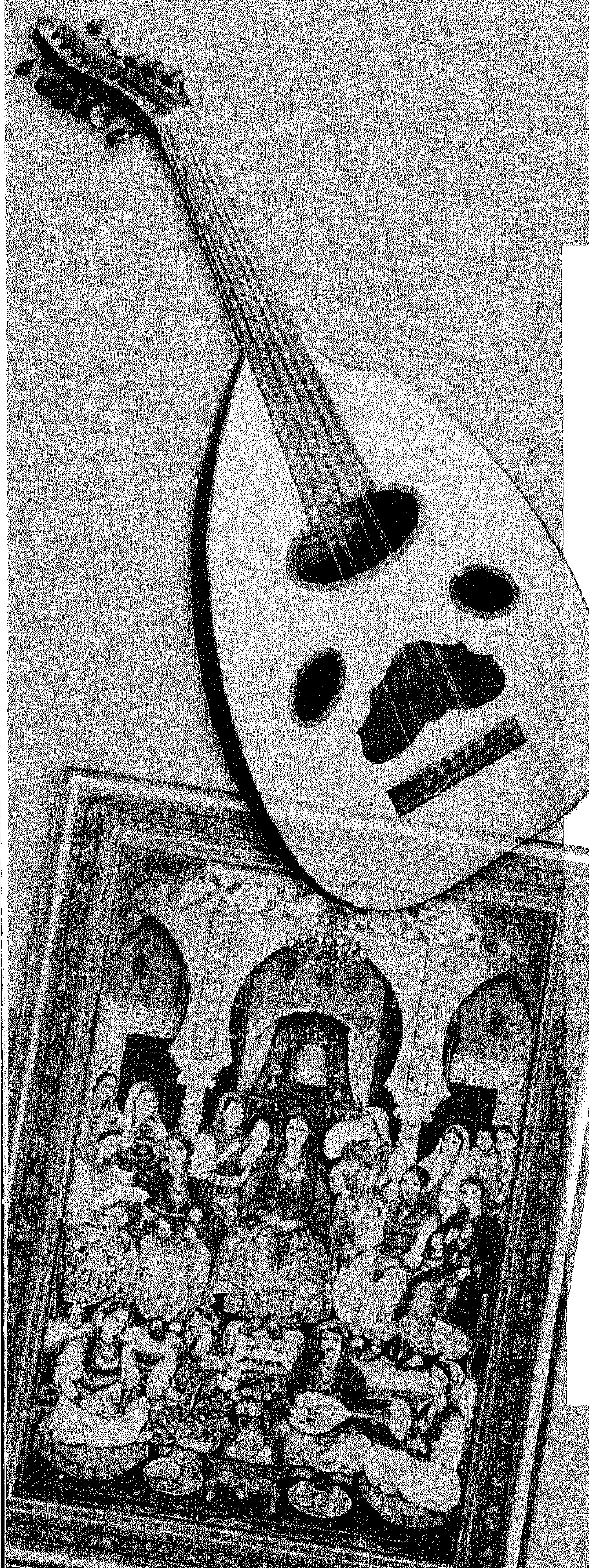
إصدار
وزارة الإعلام - سلطنة عُمان
مركز عُمان للموسيقى التقليدية
مسقط - ٢٠٠٦م

المحتويات









بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

سقى الله أرضا أنبتت عودك الذي ❖ زكت منه أغصانٌ وطابت مغارسُ
تغنّت عليه الورق والعود أخضر ❖ وغنت عليه الغيد والعود يابس
(ابن رشيق القيرواني)

أهمية الموضوع :

يعتبر العود في التراث الموسيقي العربي الإسلامي « **أتم آلة استخرجها الحكماء** » تجمع « **بين دقة العلم وأسرار الفن** » ، تسميته عربية الأصل وتعني اصطلاحا: آلة موسيقية وترية، «يحدث فيها النغم بأن تُحرك أوتارها فتهتز». تشكل الوتريات، مرحلة متقدمة في حقل ابتكار وصنع الإنسان للآلات الموسيقية، ذلك لكونها تحتاج أكثر من غيرها، إلى عقلية مُجربة ذات خبرة ودراية، ولا شك أنه بين البدايات الأولى لإنتاج أبسط آلة وترية ممكنة، ثم تطويرها لتصبح آلة مكتملة الصناعة والتكوين، وُجدت سلسلة محاولات وتجارب لأجيال متلاحقة، استغرقت ربما مئات أو آلاف السنين - والمشوار لا يزال متواصلا - مما يجعل الآلة الموسيقية خير شاهد على نمو العقل البشري ورهافة ذوقه وقدرته على الإبداع والابتكار. ويمثل العود أعلى مرحلة من مراحل تطور الوتريات، ذلك لأنه من ذوات الأوتار «المحبوسة حسب تجزئة مخصوصة تقع على رقبة الآلة»؛ أي أن الصوت لا يصدر عنه بالانتقال من وتر إلى آخر، بل بقسمة الوتر وتقصير طوله عند مواضع مختلفة. والثابت على ضوء ما جاءت به الآثار من أدلة وشواهد، إن الآلة كانت متداولة منذ الألف الثالث قبل الميلاد بالشرق الأدنى. وهي تُعد من الآلات الرئيسية التي استعملتها الممالك القديمة الشرقية والمتوسطية، حيث اتخذت أحجاما وأشكالا وتسميات متنوّعة.

وكما هو الحال بالنسبة للآلات الموسيقية والفن الموسيقي عموما، ارتبطت نشأة العود بالأساطير والقصص والسحر والدين، الأمر الذي نلاحظه في تراث مختلف الشعوب والحضارات. لقد تعرض تاريخه أكثر من غيره، إلى التعليلات والروايات ذات الطرافة، وقد اختلفت الآراء وتضاربت الأقاويل حول نشأته وتطوره. ومهما يكن عدد الافتراضات النظرية وطبيعة منطلقاتها الفكرية والخيالية، فقد عرف هذا المجال، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات جذرية، وذلك بفضل التقدم الملحوظ الذي شهده علم الآثار عامة وعلم الموسيقى على وجه الخصوص، هذا إلى جانب ما حققه هذا الأخير من توسع وانفتاح على العديد من ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الصحيحة (كالرياضيات والفيزياء...) واستغلاله للوسائل التقنية والإعلامية الحديثة. إن نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية والمقارنة زودت المختصين، بكثير من الوثائق المادية كالرسوم والصور والنقوش وغيرها، يعود بعضها إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد. بدأت على إثرها البحوث الجادة تتبلور شيئا فشيئا...

واعتمادا على ما توفر من أدلة، يبدو واضحا أن هذا الصنف من

الآلات الوترية كان في البداية يقتصر على نوعية ذات صندوق صوتي صغير جلدي الوجه، تتصل به رقبة طويلة نسبيا، وتمتد عليهما أوتار تثبّت في نهاية الرقبة من جهة وفي أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى (أي من فصيلة الطنبور).. ثم أدخلت تغييرات وتحسينات متتالية، آخرها ما أفرزته بعض الشواهد التي عثر عليها بين القرنين الثالث والسادس ميلادي، والتي تُظهر نوعية جديدة من الأعواد المصنوعة من قطعة خشبية واحدة، حجم الصندوق الصوتي أكبر، الوجه خشبي وبه فتحات، والعنق قصير وفي آخره قاعدة للمفاتيح (بنجق) مائلة، ويحمل أربعة ملاوي لشد أوتاره الأربعة. وهو الذي كان يعرف في العصر الجاهلي بـ «البربط»، قبل ظهور مصطلح «العود» ورواجه مع نهاية العصر الأموي.

وفي رحاب الحضارة العربية - الإسلامية احتلت آلة العود مكانة مرموقة شهدت معها سلسلة من التغييرات والتحسينات بلغت ذروتها مع القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، من أبرزها تطويل العنق وتوسيع الصندوق المصوت وانفصال صنعهما، بينما كانا من قبل ينحتان من نفس القطعة؛ هذا مع تحسين نوعية الخشب والأوتار والمضراب أو الريشة، والاعتناء بتطوير أسلوب العزف وتقنياته، وقد برز في هذا المجال نخبة من خيرة الموسيقيين والمنظرين... تبعا لذلك، تبوأ «سلطان الآلات» مكانة بارزة سواء في العزف الانفرادي أو الجماعي، أو في مصاحبة الغناء، يُعتمد عليه في التلحين والتلقين.. كما اتُخذ دون سواه، مرجعا رئيسيا في شرح نظريات الموسيقى ودراسة أبعادها الفيزيائية والفلسفية والفلكية، حتى قيل: « **ان معرفة العود ونسب دساتينه هو من تمام علم الموسيقى** ».

إن الفن الموسيقي خلال المراحل الإسلامية المتتالية، يكاد ينطق بما فيه من تناسق وتماسك، برغم تعدد عناصره وروافده وتداخل أساليبه. وتتجلى ملامح التناسق والتماسك هذه، في الرحلة المتعة التي اختصت بها آلة العود سواء على المستوى الموسيقي (التطبيقي والنظري) أو الصناعي أو الجمالي؛ وكذلك في الإجماع الذي التف حولها كآلة مرجعية نظريا وتطبيقيا. فالاهتمام الذي حظيت به آلة العود، لا يتجلى فقط في العدد الكبير من الكتب التي خصتها بالتعريف والشرح والتحليل المستفيض، بل تجاوز ذلك إلى فن التصوير كالنقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات التي ازدان بها عدد من المخطوطات.

لقد أخذت مشاهد الطرب مكان الصدارة بين المناظر التصويرية وتناولها المصورون في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود، وهذا التنوع في الأجواء التي كان للطرب دور فيها، أفرز تنوعا في الآلات عموما والأعواد على وجه الخصوص، واكبته دقة في التصميم والصناعة، تعكس مدى التقدم الذي تحقق في هذا المجال المرتبط حتما، بالتقدم في مجالات علمية عدة، مثل علوم الرياضيات والفيزياء والكيمياء. وبالرغم مما لحق بهذه الوثائق من إتلاف وتشويه، فإن ما تبقى لدينا من رسوم على مختلف المواد وفي مختلف العصور، لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة في الحضارة الإسلامية، وهي مع تأكيدها للخط الجمالي الموحد للفن الإسلامي، تعكس جوانب مهمة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وتقدم لنا مادة نفيسة وضرورية لإثراء واستكمال ما جادت به الوثائق المكتوبة من بيانات ومعلومات. إن لهذه الآثار أهمية قصوى في دراسة الفنون الحركية كالموسيقى والغناء والرقص، بل تبقى الشاهد المادي الوحيد على ما كانت عليه هذه الفنون وما بلغته صناعتها من رقي وازدهار. والمتفحص في هذه الوثائق، يلاحظ

بأن الاهتمام بالموسيقى وبصناعة الآلات الموسيقية، لم يكن وقفا على عصر دون الآخر، إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى في أحلك الفترات حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات.

إن الإشعاع الذي عرفه العود، جعله من أهم الآلات الموسيقية وأكثرها وقعا في النفوس وأوسعها انتشارا، ليس في العالم العربي- الإسلامي فحسب، بل وفي العديد من التقاليد الموسيقية الأخرى شرقا وغربا ، حيث كان للعود دور حاسم في تغيير العقلية الموسيقية بما جلبه معه من إمكانيات جديدة، أهمها تحديد مواضع النغم المثبتة بواسطة الدساتين، وهو ما يُعد في حد ذاته، كسبا عظيما بالنسبة للموسيقيين كالأوربيين مثلا، الذين كان استعمالهم يقتصر على الوتريات المفتوحة، وبالتالي لم تكن لديهم غير آذانهم تهديهم إلى الصوت الصحيح. دخل العود العربي إلى أوربا حيث لقي ترحابا واسعا، بدأ مع أواخر القرون الوسطى، ليصبح طوال عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، الآلة المفضلة والأساسية في الحياة الموسيقية الأوربية. لذا، فهو يُعد في هذا الصدد، أثمن الهدايا التي قدمت إلى أوربا، ذلك أنه اكتسب حصيلة وقوة تختلفان تماما عن أي ظاهرة موسيقية، مؤثرا بعمق في رسم ملامح النهضة الموسيقية الأوربية، محافظا على تسميته العربية في مختلف اللغات... كما لقي العود إشعاعا لا يقل أهمية في عدة أماكن أخرى، وأفصح دليل على ذلك، وفرة الصور والتماثيل التي يبرز فيها العود في مختلف مشاهد الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية وحتى السياسية؛ وهي تعبر عن ما تركته الآلة من ردود فعل في الفن التشكيلي وفي أعمال كبار فن التصوير والنحت لدى مختلف هذه الشعوب.

وفي الموسيقى العربية وحتى العصر الحديث، استمر العود - رغم فترات الركود - يشكل حجر الزاوية في العمل الموسيقي، متبوئا الصدارة بين الآلات الموسيقية وفي الفرق التقليدية، وليس مصادفة أن يكون أبرز الملحنين، عازفي عود بالدرجة الأولى. ويمكننا القول، بأن العود الحديث المتعارف عليه الآن في الموسيقى العربية (وكذلك التركية والإيرانية)، هو ثمرة ذاك التطورالعريق وتواصل له. وباستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، والمحاولات المحدودة لإقحام بعض الإضافات، بقيت الآلة محافظة على الثوابت التي حققتها في المراحل السابقة والتي لم يطرأ عليها تغيير جوهري يذكر، على مدى أكثر من ألف سنة تقريبا.

داخل إطار هذا التواصل، يتخذ العود في التراث الموسيقي العربي، أصنافا تقليدية متنوعة لها أساليبها وطرق أدائها المميزة، أبرزها:

- العود المشرقي: المصطلح عليه أحيانا بالعود «المصري» أو «الشامي» ؛
- العود المغاربي، تختلف تسميته حسب المناطق: العود «العربي» أو «الرمال» ، « النقلاب» ، «الصويري»، وكذلك «الكويترة» .
- العود بالجزيرة العربية: «القنبوس» أو «الطربي»؛

وهذا التنوع واكبه تباين تبرز ملامحه في الطابع الصوتي للآلة و في أساليب العزف عليها عبر الوطن العربي، من المغرب غربا وحتى خليج عُمان شرقا، وذلك حتى مع انتشار العود الشرقي وانحسار الأعواد المحلية... ومع جيل العشرينات من القرن الماضي شهد العود انتعاشة جديدة برعت خلالها نخبة من العوادين تميّزوا بجودة العزف وخصوصية الأسلوب، بعضهم لم يتوانى في إدخال التعديلات والإضافات واستنباط المناهج الخاصة... وقد توّج هذا المنحى بفضل التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية والدور الذي لعبته في هذا المضمار مدرسة بغداد للعود (بين أواخر الثلاثينات وأوائل

الخمسينات). لقد برز هذا التداخل في إقحام تغييرات واستحداثات على صناعة الآلة، وهو ما صار يعرف بـ «العود العراقي»؛ ومن الناحية العملية والتقنية، طرأت تغييرات على تسوية أوتار الآلة وكيفية استخدام الأصابع والوضعيات والريشة... نتج عنها أسلوب عزف جديد يسعى إلى استغلال أوسع لإمكانيات العود والتعامل معها كآلة مستقلة قادرة على عزف انفرادي يجمع بين التطريب والوصف والتأمل. مع ذلك بقي التداخل بين الأسلوبين القديم والحديث، يفرض نفسه بقوة على الساحة الفنية؛ كما أنه مع تشابه، بل وتوحيد نموذج العود المستعمل حاليا في مختلف الدول العربية، بقي أسلوب العزف محافظا على طرافته وخاصياته الفنية والجمالية بشكل ملحوظ من منطقة إلى أخرى، عاكسا معه روح البيئة الموسيقية والاجتماعية المتوارثة عبر الأجيال. لذا فإنه لمن العسير الإجماع على أفضل عازف للعود في الوطن العربي، من بين العدد الوافر من العازفين الماهرين، وإن وُفق بعضهم في التميّز.

واليوم رغم محاولات التهميش والإقصاء، لا تزال هذه الآلة «الرمز» للموسيقى العربية، محببة للنفس والوجدان والآذان من المحيط إلى الخليج، بل نراها منذ فترة، تعود لتشهد من جديد عند العرب والأتراك، بل وكذلك عند الأوربيين، محاولات وابتكارات جادة على مستوى العزف والصناعة والتأليف والتدريس.

هــــذا الكتـــاب:

لقد سعينا من خلال الأبواب الثلاثة لهذا الإصدار، تتبع مسيرة هذه الآلة العريقة، انطلاقا من أصولها التاريخية، ثم اكتمالها في رحاب الحضارة العربية الإسلامية وانتشارها شرقا وغربا، وصولا إلى ما آلت إليه في الموسيقى العربية الحديثة. ولتحقيق ذلك حرصنا على استنطاق كل ما توفر حول هذا الموضوع، سواء في العدد الكبير من الوثائق المكتوبة التي خصت هذه الآلة بالتعريف والشرح والتحليل؛ أو الأدلة الأثرية والمصورة كالنقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات، برزت فيها آلة العود بمختلف أصنافها وأشكالها. ولا يخفى على الدارس ما يستوجبه هذا التقصي من جهد ومثابرة وعناء ومتاعب في جمع المعلومات والشواهد المتفرقة بين المتاحف ودور الكتب، غير أن الوفاء لهذه الآلة الرمز للموسيقى العربية الأصيلة، كان خير حافز ومعين. فالعود هنا ليس مجرد آلة طرب، بل هو الشاهد الأمين على مسيرة الفن الموسيقي العربي الإسلامي وإشعاعه، وهو القلب النابض للموسيقى العربية التي يصعب تخيلها بمعزل عنه. فالعود يجسد بامتياز مواءمة الأصالة مع الحداثة، كما نستشفها في أكثر من قول سامي لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظّم، بما يعني: وجوب عصرنة الأصالة من ناحية، والاهتمام بالأصالة الفنيّة من ناحية أخرى، ذلك أنّ الذي ليس له ماض ليس له حاضر ولا مستقبل وأنّ من نسي تراثه وتاريخه لابدّ أن ينساه الناس.

وبقدر سعادتي بتحقيق هذا الانجاز وصدوره متزامنا مع احتفالية مسقط عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٦م، وانطلاق فعاليات ملتقى العود الدولي بهذه المناسبة، آمل أن يقدم إضافة نوعية لإصدارات مركز عُمان للموسيقى التقليدية* - وزارة الإعلام، خدمة للموسيقى العربية.

والله الموفق والمعين

أ. د. محمـــــود قـطــاط

* واكب هذا الإصدار، إنتاج فيلما وثائقيا عن آلة العود وإسطوانة (سي دي) حول أساليب العزف.

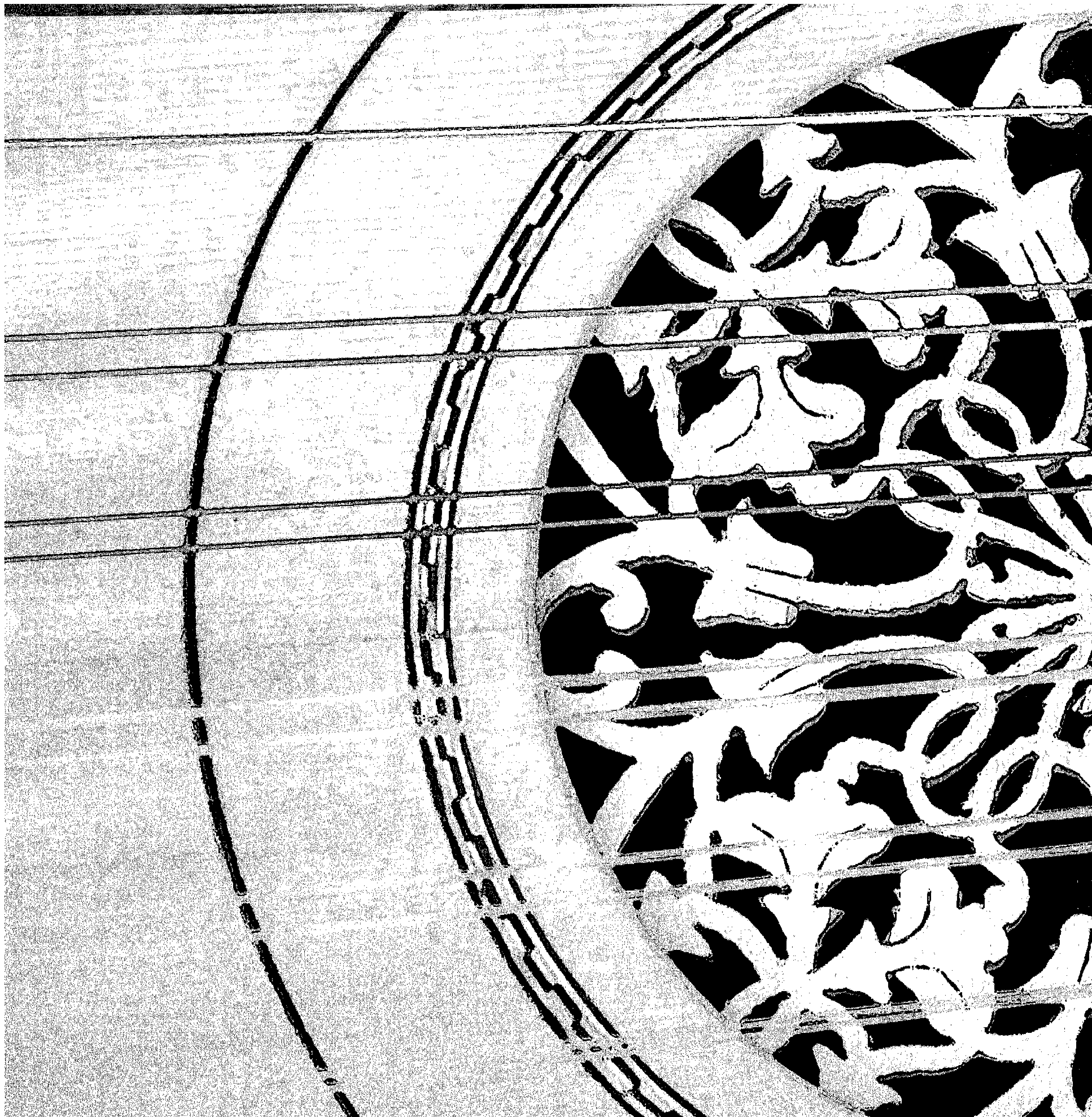
الباب الأول

الأصول التاريخية لآلة العود

يا رب صوت يصوغه عصب ❖ نيطت بساق من فوقها قدم
جوفاء مضمومة أصابعها ❖ في ساكنات تحريكها نغم

(ابن عبد ربه)





مدخل:

أسطورة « تفاضل الأجناس» واختزال التاريخ الموسيقي

نشأت عن أسطورة «تفاضل الأجناس» مشاكل ومآس طويلة أغرقت - ولا تزال - البشرية في تصرفات حمقاء مفعمة بالأحقاد والحروب والمعارك الدامية... كما كان من نتائجها، تكريس الجشع الاستعماري المتسلط على الشعوب، مع تشويه وتزييف متواصل لحقيقة بناء التاريخ... هكذا لقد تم اختصار التاريخ القديم - خاصة عند الغربيين - على ما يتصل بالعبرانيين واليونان والرومان، مع تحريف للوقائع والتأكيد بصفة ملحة على مسائل محددة مثل «طرد اليهود ومأساة ماراثون وموقعة ثرموبولاي، وسير العشرة آلاف وحياة الإسكندر المتألقة...»(١). هوس الغرور هذا، ما فتئ يتمو ويشتدّ مرتكزا تارة على تفوق الجنس الآري (الهندي الأوروبي)، وطورا على ما يُعتقد أنه «أصول يهودية مسيحية» مشتركة. أما باقي الحضارات كالعربية والفارسية وغيرها من الممالك القديمة، فتبدو وكأنها عرضية، باستثناء ما يمكن استغلاله للأغراض المنشودة والأحكام المسبقة... وعلى هذا الأساس أيضا، تم تهميش التراث الموسيقي لهذه الممالك، وأُختزل التاريخ الموسيقي ليؤكد في جل دراساته، على أن الموسيقى اليونانية هي «الأساس للموسيقى والنظرية الموسيقية الغربية»(؟)؛ أو أن «تاريخ الموسيقى يبدأ بموسيقى الكنيسة المسيحية في أواخر العصر الوسيط»، مع الجزم بأن «جزءا كبيرا من موسيقى الكنيس اليهودي حُوّل مباشرة - جنبا إلى جنب مع العهد القديم - إلى الصلاة في الكنيسة الجديدة» (؟) (٢).

هذا ما تعرض له أيضا، تاريخ الآلات الموسيقية ومن ذلك أصل آلة العود الذي ربطه البعض بالساميين الغربيين، أي اليهود، بدليل أن «غالبية عازفي الكمان الأول في العالم هم من اليهود (؟) (٣). أو بإرجاعه إلى » الخوريين الآريين / الأندو - جرمان، من سكان الجبال (؟)(٤).

الأسباب واضحة كما بينا، فإن أغلب المعلومات- مع ضآلتها - هي من كتّاب أجانب معادين، أو محليين متحيزين لتوجهات عقائدية وإيديولوجية واهية.. إضافة إلى أنه لم يظهر من بين أبناء هذه الحضارات مؤرخ مثل هيرودوت أو كسنيفون، قادر على إبراز حجم مساهماتها ومدى أهميتها في التراث الإنساني.

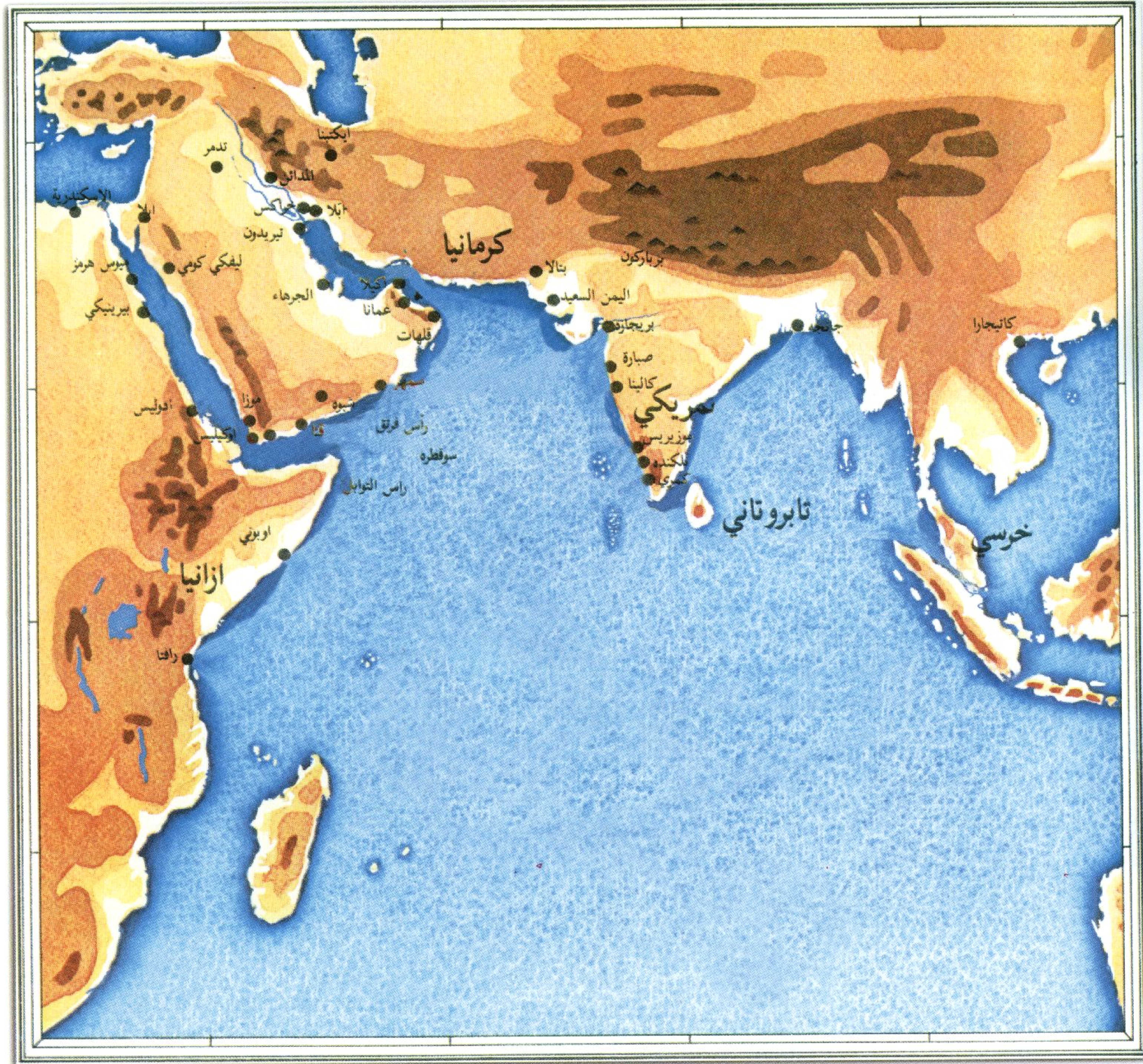
١) (The Legacy of Persia, Edited by A.J. Arberry)، الترجمة العربية: **تراث فارس** ، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٢٥

٢) من ذلك: (Hugo Leichtentritt: Music, History & Idea, 11e éd. 1961)، الترجمة العربية: **الموسيقى والحضارة**، أحمد حمدي محمود، القاهرة ، ص ٢٧؛ (Theodore M. Finney: History of Music, New York, 1962)، الترجمة العربية: **تاريخ الموسيقى العالمية**، سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٣٢؛ (Curt Sachs: Our Musical Heritage, New Jersy, 1955)، الترجمة العربية: تراث الموسيقى العالمية، سمحة الخولي، القاهرة، ١٩٦٤ ص ٢٠ وما بعدها.

(3) F. Ellermeier:"Beiträge Zur Frühgeschichte altorientalischer Salteninstrumente", in ***Archäologie und Alte Testament***. Festschrift für kurt Gallig, Herausgegeben von A. Kusche und kutsche, Tübingen, 1970, s. 75-90.

(4) (Stauder:"Zur Frühgeschichte der Laute", in ***Festschrift Helmut Osthoff zum 65.*** Geburtstage, Tutzing 1961, s. 15."Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer", in Orientalische ***Musik,*** Handbuch der Orientaliatik, Leimen-Köln, 1970, s. 197.)

حضارات الشرق القديمة



الفصل الأول

آلة العود في المدنيات القديمة



أ / المد الحضاري لمدنيات الشرق :

لقد فند عدد من المختصين، مثل أرنولد توينبي (٥)، نظرية الغرور والتزييف هذه، مبينا «إن الحركة التاريخية لا تعود إلى البيئة الجغرافية ولا تعتمد على الأجناس، وإنما هي نتيجة موقف الجماعة مما يقابلها من تحديات ونوع ردّها عليها أو استجابتها لها ». وإذا كان المفكرون الغربيون قد خرجوا بهذه النتيجة بعد جهد وعناء، فإن مبدأ المساواة والتكافؤ يعتبر ركنا أساسيا من أركان الإسلام، وقد أجمل القرآن الكريم ذلك كله في آية واحدة:

﴿ يا أيها الناس إن خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم ﴾ آية ١٣ / سورة الحجرات

وهو ما يؤكده أكثر من حديث نبوي شريف، من ذلك: « **لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى** »، و« **كلكم لآدم وآدم من تراب**»، و«**الناس سواسية كأسنان المشط**»...

وجاءت الحفريات التي انطلقت منذ بدايات القرن الماضي، لتثري البحوث التاريخية بدلائل ملموسة، تكشف النقاب على أن الحضارة الإنسانية الأم والتي تعود أولى بذور تاريخها العريق، إلى الألف الرابع قبل الميلاد (أي قبل التاريخ الذي بدأ مع نشوء الكتابة السومرية، حوالي ٢٩٠٠ ق. م)، قد أينعت وترعرعت فيما يسمّى بـ «مثلث الحضارة القديمة » أي جنوب جزيرة العرب على رأس المثلث، وأراضي الرافدين (بما في ذلك الأناضول عبر الهضبة الإيرانية وحتى ضفاف السند) في أحد ساقيه، ووادي النيل وحتى شمال أفريقيا في الساق الثاني، وبينهما في قاعدة المثلث، الهلال الخصيب الممتد إلى ضفاف المتوسط الشرقية الجنوبية، قبل أن تتوسع، إلى منطقتي بحر إيجه والمتوسط غربا... ويجب أن لا نعجب من وجود تداخل وتشابه بين ثقافات هذه المناطق، فالعلاقات البشرية والصلات الحيوية كانت متعددة ومتنوعة. وعلى إفرازات هذا التثاقف والتلاقح الحضاري العميق، أرسيت وتألقت فيما بعد، الحضارة العربية الإسلامية. ومن المفيد التذكير هنا، بأن مجال ما يُعرف بالموسيقى الشرقية، يمتد جغرافيا من المغرب - بل ومن جنوب إسبانيا - إلى أرخبيل الملايو أي الشرقين الأدنى والوسيط، وشمال أفريقيا، والهند، وشرق وجنوب شرقي آسيا) (٦) . وهي - بالرغم مما بينها من تباين في الموطن والعصر - لها ملامح خاصة تميّزها عن الموسيقات الغربية والشمالية.

بـ / الموسيقى والآلات الموسيقية :

الموسيقى هي أحد الأنشطة المتميّزة لدى الإنسان، يمارسها في أي زمان ومكان، ومهما كانت بيئته ووضعه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، سواء كمستمع أو كمؤدي ممارس، هاويا أو محترفا، منفردا أو مشاركا للآخرين؛ لذلك فهي تمثل جزءا من حياته بمختلف أدوارها من «المهد إلى اللحد»، مستخدما كل الوسائل المتاحة له، وبأساليب تختلف من أبسطها وأيسرها شكلا وأداء، إلى أكثرها تطورا وتعقيدا...

وبالرغم من أسبقية الغناء وأهميته، فإن تنوع الآلات الموسيقية وكثرتها لدى شعوب العالم، ليثيران الدهشة، إذ أخذ الإنسان منذ القدم كل المواد الخام الملائمة التي قدمتها له الطبيعة، وحوّلها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى. لقد تعلمت الإنسانية في مرحلة مبكرة من مراحل حضارتها، كيفية توليد الأصوات بالطرق، والصفق، والدق، والاهتزاز، والخدش، والاحتكاك، والنفخ والنقر والجر... غير أن هذه الآلات بما هي مصادر للصوت، تمثل العالم الغيبي وهي في يد الإنسان من أقوى طلاسمه التي يسخرها في عباداته وطقوسه السحرية [٧].

جـ / موقع العود من الآلات الوترية :

تشكل الوتريات عموما، مرحلة متقدمة في حقل ابتكار وصنع الإنسان للآلات الموسيقية، ذلك لكونها تحتاج أكثر من غيرها، إلى عقلية مُجربة ذات خبرة ودراية، هذا مع وجوب توفر عدة عناصر متكاملة (كالأوتار والصندوق المصوت) لها شروط ومواصفات معيّنة.. ولا شك أنه بين البدايات الأولى لإنتاج أبسط آلة وترية ممكنة، ثم تطويرها لتصبح آلة مكتملة الصناعة والتكوين، وُجدت سلسلة محاولات وتجارب لأجيال متلاحقة، استغرقت ربما مئات أو آلاف السنين - والمشوار لا يزال متواصلا - مما يجعل الآلة الموسيقية خير شاهد على نمو العقل البشري ورهافة ذوقه وقدرته على الإبداع والابتكار [٨]. من الملاحظ أن الآلات الوترية، لم تظهر إلا في الحضارات القديمة التي اكتمل نموها؛ وإن العود يمثل أعلى مرحلة من مراحل تطور هذه الآلات، إذ أنه من الوتريات ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بانتقال من وتر إلى آخر، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يُقصر طول الوتر عند مواضع مختلفة.. وهي الطريقة المتأخرة في استخراج السلم الطبيعي المعتمدة على تقسيم الوتر (أي أنها طريقة القسمة وما تستوجبه من دقة في تحديد أبعاد كل درجة صوتية)، والمقصود بالعود في هذه المرحلة، تلك الآلة الموسيقية المتكونة من « صندوق صوتي صغير كمثّري الشكل عادة، ومن رقبة طويلة نسبيا تتصل به، ومن أوتار تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة وتثبّت في نهاية الرقبة من جهة وفي أسفل الصندوق الصوتي من جهة أخرى». وهو يُعد من الآلات الرئيسية التي استعملتها الحضارات القديمة الشرقية والمتوسطية، عُرف بتسميات وأشكال مختلفة، قبل أن يتألق - كما سنلاحظ - في العصور العربية الإسلامية الزاهرة، ومنها ينتشر في أماكن عدة، شرقا وغربا. وتنعكس أهمية هذه الآلة في ثراء ما وصلنا حولها من رسوم ومشاهد ونصوص ووثائق متنوعة.

---

٥) *(Arnold Toynbee: A Study of History)* ، راجع حسين مؤنس: الحضارة (سلسلة عالم المعرفة - رقم ١)، الكويت، ١٩٧٨ (الفصل الأول: ص ١٢-٥٨)..

٦) راجع على سبيل المثال:

٧ The New Oxford History of Music: I - "Ancient and Oriental Music", Ed. bey Egon Wellesz, Oxford (University Press, London / New York-Toronto, 1957, p. 83-420.

٧) مسائل عدة استقطبت اهتمام علم الإناسة (الأنثروبولوجيا) وعلم الأعراق البشرية (أثنولوجيا) في سعيها إلى البحث عن أصل الجنس البشري وتطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته. وقد أسفر عن ارتباطهما بعلم الموسيقي، بروز اختصاصات دقيقة منها ما عُرف بـ: «علم الموسيقى المقارن»، قبل أن يستقر على تسمية: «علم موسيقى الشعوب» (Ethnomusicologie) والذي من اهتماماته، تناول دراسة حضارة الإنسان وثقافته من زاوية تاريخ الموسيقى وعلم الإناسة / علم الأعراق؛ فيعتني دارسوه بالتسجيلات الصوتية وتحليلها، ثم تفسير ظواهر الموسيقى في صورها المختلفة. راجع في هذا الصدد،

John Blacking: How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973, xii-116 p.; Erich Hornbostel & Curt Sachs: "Systematik der Musikinstrumente", Zeitschrift für Ethnologie, 46 (1914), 553-90; Jaap Kunst: Ethnomusicology, 3rd ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974, x-303p., supplement: viii-46 p.; Alan P. Merriam: The Anthropology of Music, Chicago, Northwestern University, 1964, xl-358 p.; Manttle Hood: The Ethnomusicologist, New Edition, The Kent State University Press, Ohio, 1982, 400 p.; Chailley et autres: Précis de Musicilogie, Paris-PUF,1984 496p.

٨) André Schaeffner: Origine des Instruments de Musique, 2d éd. Paris-La Haye, New -York- ، Mouton , 1980, p.428-

الفصل الثاني

العود بين النظرتين، المثالية والمادية



بالرغم مما خلفه إنسان الحضارات السابقة من آثار مادية ملموسة (كالرسومات والمنحوتات والتماثيل والدمى الفخارية ولوحات الفسيفساء والعُملات والنقوش وكل المحامل التي شُخصت عليها مشاهد الممارسات الموسيقية بأنواعها، وكذلك الكتابات واللُّقى الأثرية الممثلة لبقايا بعض الآلات المستعملة)، تبقى الموسيقى - والفنون الحركية عموما - أكثر الإبداعات التي حققها الإنسان، عرضة للاندثار والنسيان، لذا وفي غياب التدوين والتسجيل الذي لم يعرفه العالم بشكل دقيق إلا مؤخرا، صمتت موسيقى الأزمنة الغابرة، ولم يبقى لها وجود (وإلى الأبد). كما أن الآلات الموسيقية، والتي غالبا ما كانت تُصنع من الخشب أو البوص أو من مواد أخرى سريعة الفناء، لم تقو على مقاومة عناصر التحلل طيلة سنوات دفنها في جوف الأرض.

وبسبب هذا النقص الملموس، لجأ المؤرخون والباحثون إلى التحليل والاستنتاج النظري، فتوصلوا إلى فرضيات مختلفة تفسّر نشأة الموسيقى وآلاتها... ولعل أبرزها تلك المعتمدة على القصص والأساطير.. اجتهادات تراوحت بين النظرة المثالية والنظرة المادية، أي بين اعتبار المسألة هبة الآلهة والشخصيات والأبطال الأسطوريين، ونتاج قريحة مخترع واحد، وبين اعتبارها انعكاسا ومحاكاة للأصوات الطبيعية والحيّة، ووسيلة لإشباع الاحتياج الفطري الغريزي، والاتصال والتخاطب، وتنظيم العمل الجماعي وما شابه ذلك... ويذهب البعض، إلى أن نشأة الموسيقى بصفة عامة ترجع إلى أكثر من سبب وباعث أو مصدر، بل إلى جميعها مجتمعة[٩]. وفي هذا الصدد، برز اتجاه يرى أنه عند معالجة فترة «ما قبل التاريخ»، يتعيّن الرجوع إلى المنهج الانثروبولوجي، أي البحث عن « قبائل فطرية أو بدائية تكون قد توقفت في نموها أو رقيها عند مستوى حضارات العصر الحجري في حالة نقية غير محرفة»، فعلى من يريد أن يعرف أصل الموسيقى ونشأتها الأولى أن يقرأها في «البقايا المتحجرة في حياة البدائيين في عصرنا هذا »... إلا أن هذه الطريقة لا تخلو في رأينا، من مخاطر وغياب للدقة والموضوعية.

أ / البعد الأسطوري في نشأة العود:

ارتبطت نشأة الآلات الموسيقية والفن الموسيقي عموما بالأساطير والقصص والسحر والدين، الأمر الذي نلاحظه في تراث مختلف الشعوب والحضارات. لقد

دُوّن العديد من النصوص التي تؤيّد وجهات النظر المختلفة حول نشأة الموسيقى وآلاتها عبر العصور المتعاقبة، ومن بينها النصوص العربية التي اختزنتها كتب التراث العربي. والعود من أكثر الآلات التي تعرض تاريخها إلى الأساطير والتعليلات والأقاصيص ذات الطرافة. وقد اختلفت الآراء وتضاربت الأقاويل حول نشأته وتطوره، ووهب له العرب الشغوفون بالأنساب، نسبا عدة لم تتوانى في تردادها الكتب الحديثة، نذكر منها:

- أن أول من عمل العود فضرب به «لامك بن متوشائيل من نسل قايين بن آدم - (من أبناء الجيل السادس)، وكان عمّر زمانا طويلا، ولم يكن يُولد له (...) ثم وُلد له غلام قبل أن يموت بعشر سنين، فاشتد فرحه، فلما أتت على الغلام خمسُ سنين مات، فجزع عليه جزعا شديدا، فأخذه فعلّقه على شجرة، فقال: لا تذهب صورته عن عينيّ حتى يتقطع أشلاء أو أموت، فجعل لحمُه يقع عن عظامه حتى بقيت الفخذ بالساق والقدم والأصابع، فأخذ عودا فشقّه ورقّقه وجعل يؤلف بعضه إلى بعض، فجعل صدره على صورة الفخذ، والعنق على صورة الساق، والإبريق (بيت الملاوي / بنجق) على قدر القدم، والملاوي كالأصابع، وعلق عليه أوتارا كالعروق، ثم جعل يضرب به ويبكي وينوح حتى عمي، فكان أول من ناح، وسمّي الذي اتخذه: عودا، لأنه اتُّخذ من عود»(١٠).

وهذه الصورة الأسطورية قد اعتمدها بعض الشعراء في تشبيههم لآلة العود، من ذلك قول الحمدوني:

وناطق بلسان لا ضمير له ❖ كأنه فخذٌ نيطت إلى قدم
يُبدي ضمير سواه في الحديث كما ❖ يُبدي ضمير سواه منطق القلم

وقول أبو علي القالي:

كأن تمثاله ساق إلى قدم ❖ نيطت إلى فخذ بانت عن الكفل
آذانه منه قد جمعن أربعة ❖ تجيب أربعة في كف معتمل

ومن قول ابن عبد ربّه:

يا رب صوت يصوغه عصبٌ ❖ نيطت بساق من فوقها قدم
جوفاء مضمومةٌ أصابعها ❖ في ساكنات تحريكها نغمُ
أربعة جُزئت لأربعة ❖ أجزاؤها بالنفوس تلتحم
أصغرها في القلوب أكبرها ❖ يُبعث منه الشفاء والسّقمُ

إذا أرنّت بغمز لافظها ❖ قلت حمام يجيبهن حم
لها لسان بكفّ ضاربها ❖ يُعرب عنها وما لهن فمُ

- كما يُقال: «أن يوبال بن لامك، كان أبا لكل ضارب بالعود والمزمار»، وهو أول من عزف عليهما «قبل الطوفان بحوالي ٤٠٠٠ ق. م»(١١).

- أو أن أول من أظهر العود واستنطقه وأخرج منه الأنغام، «نوح عليه السلام، وأنه عدم عند الطوفان؛ ثم في عهد داود عليه السلام استخرج وهذب وضرب به.. وذُكر أن العود الذي كان يضرب به لم يزل بعد معلقا بيت المقدس إلى حين وصول بختنصر وتخريبه البيت»(١٢).

- أو أن حورس موسى «كان أول عازف عود عرفه التاريخ»(١٣).

- وقيل «صنعته الجن لسيدنا سليمان بن داود عليهما السلام ليزكي به صوته الحسن»(١٤).

- وقيل «أول من صنعه، جمشيد - أحد ملوك الفرس- وأسماه البربط وتفسيره باب النجاة»(١٥).

- وقيل أنه اخترع في عهد شابور الأول (٢٤١ - ٢٦٢ م)(١٦).

---

(٩) طارق حسون فريد: **تاريخ الفنون الموسيقية**، الجزء الأول، جامعة بغداد، ١٩٩٠، ص ٣٣.

١٠) عن المؤرخ هشام بن الكلبيّ: المُفضل بن سلمة: **كتاب الملاهي وأسمائها**، القاهرة، ١٩٨٥، ١٢-١٤؛ بتصرف عند ابن خرداذبة: **موجز في اللهو والملاهي**، القاهرة، ١٩٨٥، ٣٥-٣٦؛ الطبري: **تاريخ...**، I، ص ١٤٦؛ المسعودي: **مروج الذهب...**، IV، ص٢٢٢-٢٢٧؛ ابن عبد ربه: **العقد الفريد...**، VI، ص ٧٥.

١١) **سفر التكوين**: أصحاح أربعة عدد ٢١؛ فارمر: **تاريخ الموسيقى العربية**، ص ١٥؛ فكري بطرس: **الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن**، الإسكندرية، ١٩٥٨، ص ٨.

١٢) **المبرد**: الكامل...، نشره دبليو. رايت، لايبزك، ١٨٧٤-١٨٩٢؛ أحمد تيمور: **كتاب الموسيقى والغناء عند العرب**، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٤٤ (عن أحد الكتب القديمة على لسان صفي الدين عبد المؤمن).

١٣) ثروت عكاشة، **الفن المصري**، ج ٣، دار المعارف، القاهرة، ص ١١٠١.

١٤) الحايك: **مجموع...**، الدار البيضاء، ١٩٧٧، المقدمة ص ١٧

١٥) عبد الجبار محمود السامرائي: «الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام»، **مجلة التراث الشعبي**، العدد الخامس، السنة الخامسة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢٣.

١٦) حسين مجيب المصري: **صلات بين العرب والفرس والترك، دراسة تاريخية أدبية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٦٤.

- ويرى بعضهم أن العود جاء من اليونان (ويسمى باربتوس ؟)، اخترعه «فيثاغورس بعد أن اكتشف توافق الأصوات الموسيقية»؛ كما تختلف روايات أخرى حول اختراعه بين: أفلاطون زاعمين «أنه قد برع في العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه...» (١٧)؛ وكذلك بطليموس، وإقليدس وبتوليمي....

- وأسهم بعض اللغويين في تضخيم مثل هذه الافتراضات فزعموا: «إن أبا نصر الفارابي (٨٧٠-٩٥٠) صنع العود لما مات أبوه فكان مخترعه الأول، ولم يثقب له وجها، فإذا به عند العزف أخرس خال من كل رنين. ثم حدث أن قرض الفأر وجه العود فأحدث فيه فتحة أكسبت صوته ضخامة ورنينا. فسر أبو نصر، واعتز بصنع الفأر الذي دله على هذا الاكتشاف الجديد، فمنحه شرف الأبوة، وقال الفأر أبي - ولقب منذ ذلك الوقت بالفارابي » !! (١٨). وفات على أصحاب هذه الأسطورة أن لقب «الفارابي» ينسب إلى قرية « فارابي» فيما وراء سيحون. وأن آلة العود وثقوب فتحاتها قد اخترعت قبل ظهور الفارابي وجرذانه بآلاف السنين.

- وذهب البعض إلى أن «الذي يقبله العقل ويشهد به: أن الفلاسفة لما كدّوا أنفسهم في طلب الحكمة وأنهكوا أجسامهم وأتعبوا فكرهم أرادوا ما يستريحون إليه فيذهبوا عن فكرهم التعب وعن أجسامهم النصب، فعملوا هذه الآلة (أي العود) ولم يخرجوا فيها عن حد الحكمة، وألفوها على الطبائع الأربع وأحوالها أحوال الناس مما ألفوه من الحزن إلى الفرح، ومن الفرح إلى الحزن، ومن الجبن إلى الشجاعة، ومن الشجاعة إلى الجبن ومثل هذه الأمور» (١٩).

ب / آلة العود في ضوء علم الآثار الموسيقي:

مهما يكن عدد الافتراضات النظرية وطبيعة منطلقاتها الفكرية، فهي محض خيال، تفتقر إلى الموضوعية ولا تصمد أمام الدراسات الحديثة المرتكزة على أساس متين من العلوم والبحوث التحليلية والمقارنة المؤيدة بالوثائق والأسانيد التاريخية، وخاصة ما كشفت عنه التنقيبات الأثرية ودراسات علم الآثار الموسيقي وما أفرزته من أدلة وحجج مادية ملموسة، غيرت من نظرتنا لا لتاريخ العود وغيره من الآلات الموسيقية فحسب، بل وللموسيقى بمختلف مكوناتها ووظائفها.

● المراحل الأساسية لعلم الآثار الموسيقي:

هكذا، وعلى غرار تاريخ الموسيقى والآلات الموسيقية، عرف تاريخ العود منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات جذرية وذلك بفضل التقدم الملحوظ الذي شهده علم الآثار عامة والموسيقي على وجه الخصوص، هذا إلى جانب ما حققه علم الموسيقى من توسع وانفتاح على العديد من ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الصحيحة (كالرياضيات والفيزياء والكيمياء وغيرها)، واستغلاله للوسائل التقنية والإعلامية الحديثة. إن نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية زودت المختصين، بكثير من الوثائق المادية كالرسوم والصور والنقوش وغيرها، يعود بعضها إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد. بدأت على إثرها البحوث الجادة تتبلور شيئا فشيئا، والتي يمكن حوصلتها في ثلاث مراحل متلاحقة (٢٠):

- انطلقت الأولى مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتفية بعدد قليل من الآثار التي أظهرتها الحفريات دون اعتبار الكتابات القديمة ذات الصلة بالموضوع - واقتصرت تبعا لذلك، على الناحية الوصفية دون أن تعتني بالصورة المكتملة لتطور الآلة (وإن كانت قد عالجت فيما بعد، الآلات السومرية بالإضافة إلى الآشورية والبابلية والفرعونية وغيرها مما كشفت عنه البحوث الأثرية بالمنطقة).

- المرحلة الثانية، كانت بداياتها مع ثلاثينات القرن الماضي، اعتمدت أبحاثها على جملة الآثار المتعلقة بالموضوع والعائدة إلى عصور وفترات زمنية مختلفة (من ذلك آثار مقبرة أور الملكية بالعراق، ومدافن طيبة بمصر وما تضمنته من بقايا بعض الآلات الموسيقية، وتشخيصات تحمل أشكالا لآلات موسيقية مختلفة؛ مع ما وفرته تنقيبات البعثات الأخرى)، آخذة بعين الاعتبار نتائج الدراسات اللغوية كالمسمارية وغيرها. لقد تمت مقارنة الآلات المتحصل عليها، خاصة في ما يتعلق بالتسميات؛ وترتيبها ليس حسب تسلسل عصورها التاريخية، بل حسب أصنافها. لقد استطاعت هذه المرحلة أن تؤسس لعلم آثار موسيقي فعلي، وأن تفتح المجال واسعا أمام البحوث اللاحقة.

- المرحلة الثالثة، منذ مستهل الستينات من القرن الماضي، معالجة كل ما هو متوفر من آثار لها علاقة بالآلات الموسيقية، وبمسيرتها وتدرج تطورها عبر

العصور التاريخية المتلاحقة؛ ووصفها بصورة مفصلة، ومناقشة مختلف الآراء المثارة حولها، مع محاولة إعادة تركيب بعض الآلات الأصلية كالتي عثر عليها في كل من العراق ومصر... تمتاز بحوث هذه المرحلة بتوخي المنهج العلمي الدقيق، والاهتمام بالنواحي اللغوية والتاريخية والأورغانولوجية للآلات الموسيقية، وذلك بالاعتماد على أحدث التراجم والدراسات اللغوية المقارنة، خاصة القديمة منها، كالمسمارية والهيروغليفية؛ وعلى ما تحقق في تقنيات البحوث العلمية، من ذلك مجالات علمي الآثار والآلات، وعلم الموسيقى بمختلف توجهاته و تفرعاته.

❁ الوثائق الأثرية الخاصة بآلة العود في المدنيات القديمة :

لقد توصلت التنقيبات الأثرية المختلفة إلى جمع عدد كبير من الوثائق الأثرية المتعلقة بالآلات الموسيقية، من بينها آلة العود والتي سوف نقتصر على عرض أهم ما ورد في شأنها بالنسبة للمدنيات القديمة المذكورة[٢١].

١. وادي الرافدين، الأناضول والحوض الشرقي للمتوسط

لقد تم كشف النقاب عن الكثير من آثار بلاد الرافدين والمناطق والمدن القديمة الواقعة في ما يعرف اليوم بتركيا وسوريا وفلسطين، والتي كانت، في تداخل عميق مع بلاد الرافدين خاصة على أيام حكم الخوريين والحيثيين. من بين تلك الآثار، تلك المتعلقة بآلة العود والتي اهتم بمعالجتها ودراستها عدد من المختصين. ونظراً لكثرة الشواهد وتنوعها، اختصرنا علي عدد محدود من العينات تعود إلى المراحل الرئيسية لحضارة الرافدين ، من بينها:

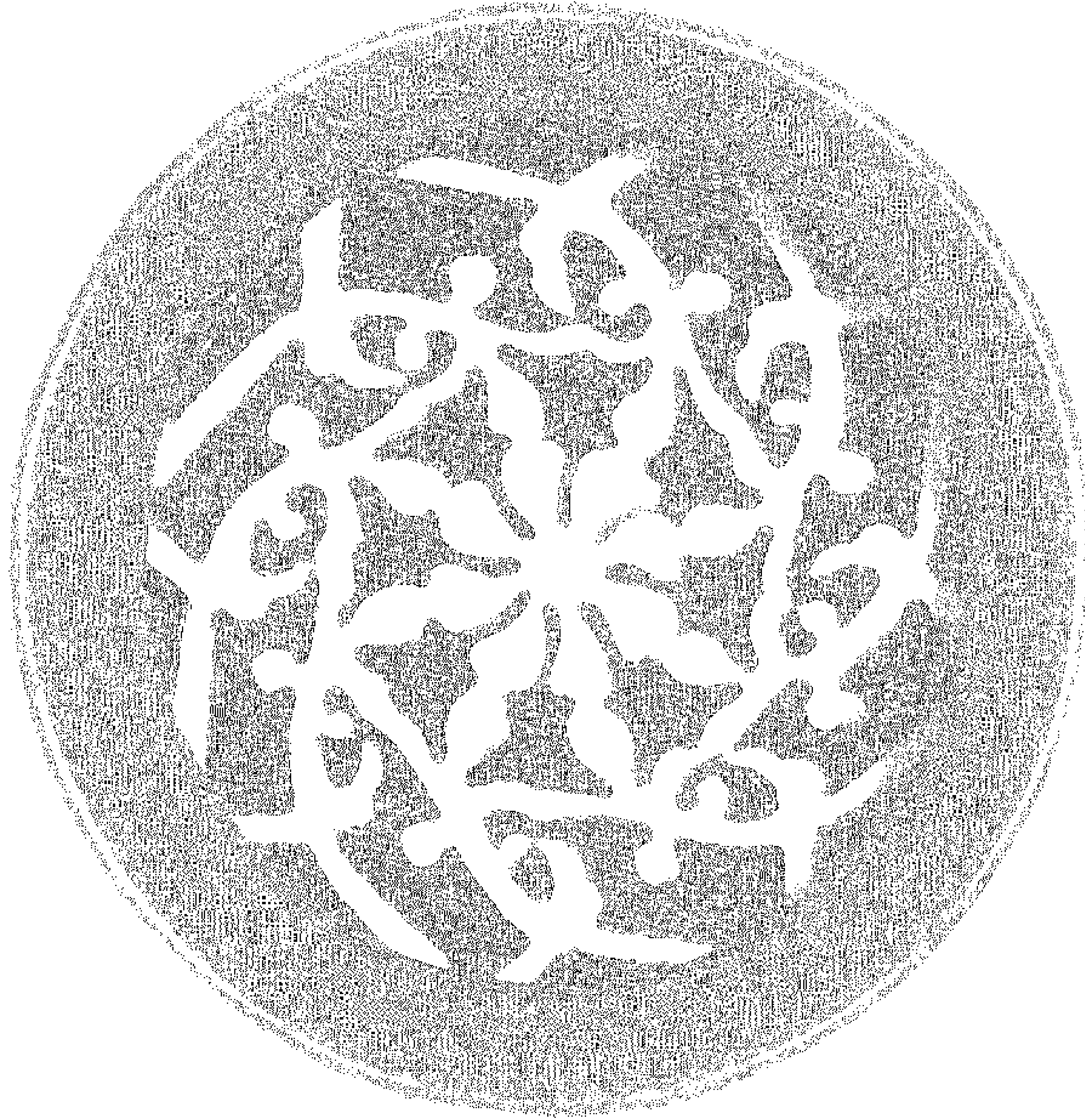
١٧) فيللوتو: «الآلات الموسيقية...»، **وصف مصر** (باريس ١٨١٢)، ترجمة زهير الشايب، ج ٩، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦-١٧. يذهب هذا المستشرق إلى الشك في كون العود «آلة شرقية على الإطلاق»، بحجة أنها بالغة التباين مقارنة بالآلات الأخرى التي يستخدمها المصريون في عصره، بمعنى أنها متقدمة، وبالتالي «لابد أن يكون لها أصل مخالف»(٩)

١٨) محمود الحفني: «تطور الآلات الموسيقية»، **مجلة الفنون**، ص ١٥٠.

١٩) ابن الطحان: **حاوي الفنون**...(المقالة الثانية / الباب الثاني).

٢٠) من بين المراجع، نذكر:

F.W. Galpin: The Music of the Sumerians and their immediate successor the Babylonians and Assyrians, London, 1937; L. Wooley:Ur Excavations II:The Royal Cemetery (1926-1930); C. Sachs: The History of Musical Instruments, New York, 1940; G. Reese: Music in the Middle Ages, New York, 1910; F. Behn: Musikleben im Altertum und frühen Mitterlalter, Stuttgart, 1954; C. Polin: Music of the Ancient Near East, New York, 1954; H. G. Farmer: "The Music of Ancient Mesopotamia", in The New Oxford History of Music, vol. I, London, 1957; M. Wegner: Die Musikinstrumente des Alten Orients, Münster, 1950; H.Hikmann: Agypten. Musikgeschichte in Bildern II, Lieferung 1; André Parrot, Tello,



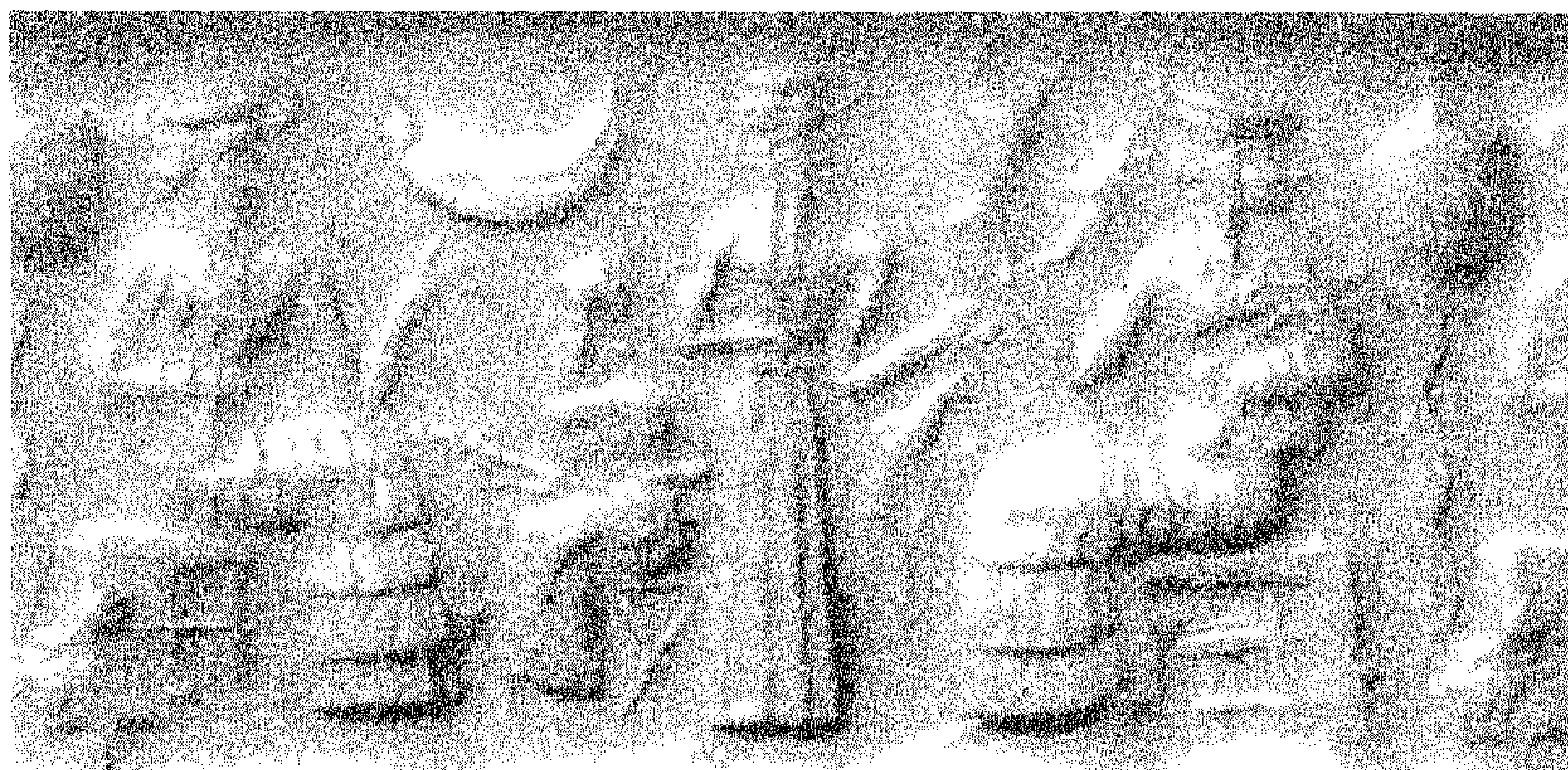
Vingt compagnes de Fouilles (1877-1933), Paris, 1948, p 285-286, Fig 59a; W. Stauder: Die Harfen und Leiern der Summer, Frankfurt, 1957.; id.: Die Harfen und Leiern Vorderasiens im babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt, 1961; "Zur Frühgeschichte der Laute", in Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing, 1961, p. 14-25; H. Hartmann: Die Musik der Sumerischen Kultur, Frankfurt, 1960; Les Dossiers d'Archéologie: La Musique dans l'Antiquité, n 142-Novembre, Dijon-Paris 1989

وكذلك دراسات صبحي أنور الرشيد:

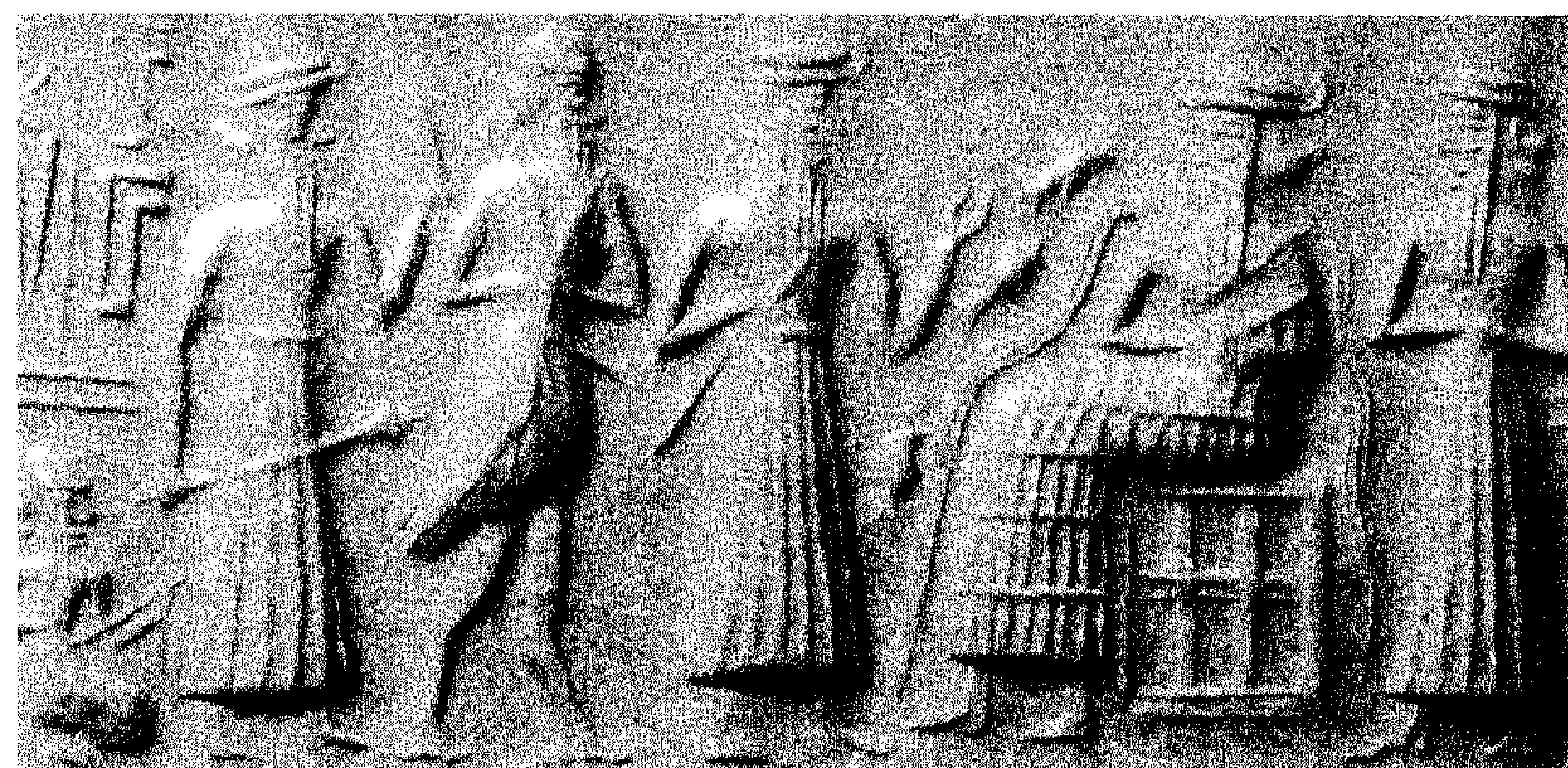
تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ٢٧٠ ص؛ **الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية**، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥؛ ٤١٥ ص؛ تاريخ الموسيقى العربية، مؤسسة بافاريا - ألمانيا، ٢٠٠٠، ٣٦٦ ص

Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums 2: ***Mesopotamien***, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184p.

٢١) راجع هامش رقم ٢٠.

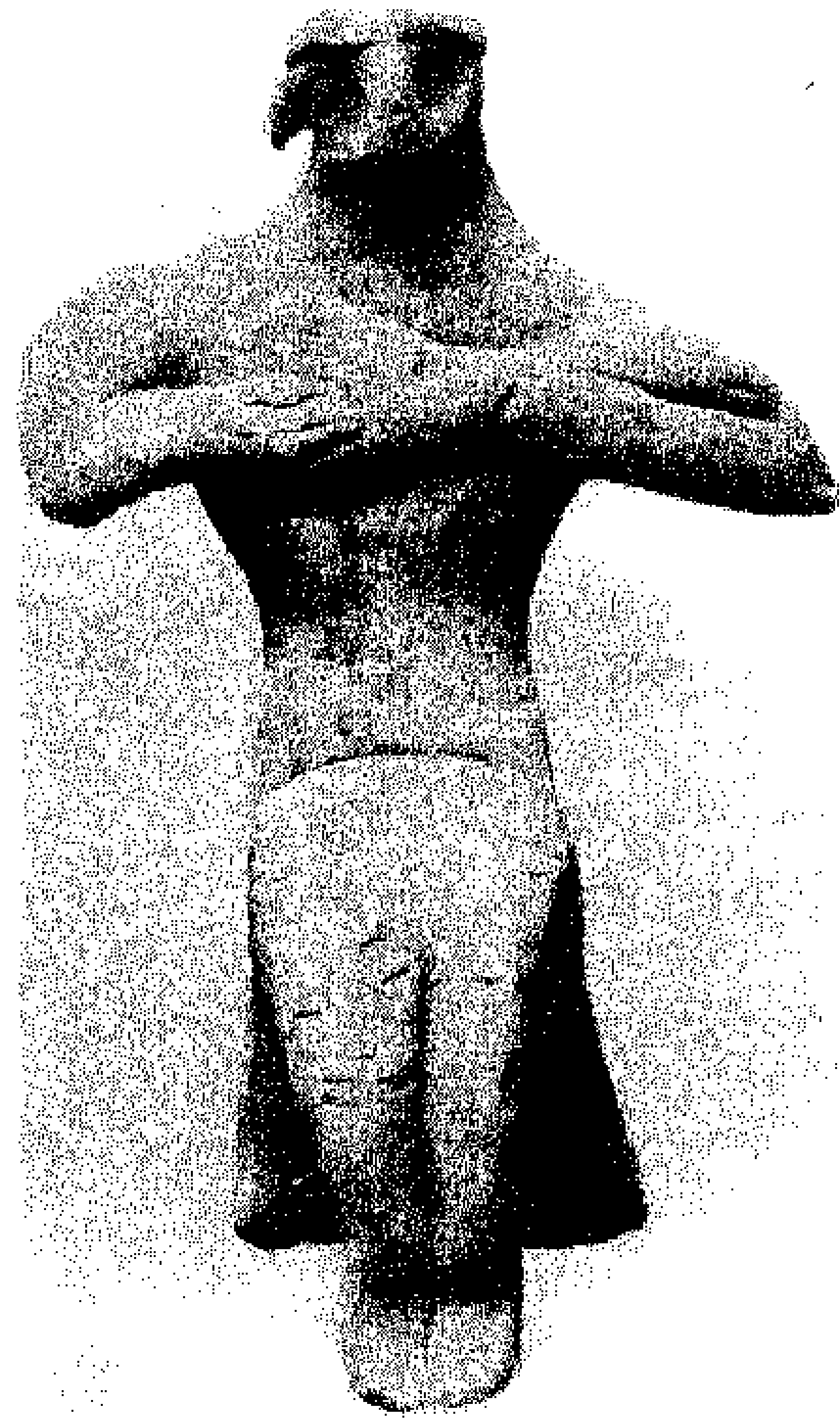



(١ أ و ب)

(٢ أ و ب)

- العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق. م): الصورة : ١ أ ب - ٢ أ ب
ختمان اسطوانيان يحتوي كل منهما على شخص يعزف على عود قديم، صغر نقش رسم العازف يحول دون إعطاء رأي في شكل الصندوق الصوتي وطريقة العزف، غير أنه واضح صغر الصندوق وطول العنق [٢٢].


(٤)


(٣)


(٦)


(٥)

- العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م): (الصور من ٣ إلى ١٠) مجموعة من الآثار جاءت في عدة مدن عراقية قديمة في الجنوب والوسط (خفاجي، أشجالي، نفر، كيش، لارسا، تلو، أور، نوزي، بابل وماري)، وهي حوالي ٨ مشاهد، منها:

■ ثلاثة ألواح طينية عثر عليها في مدينة نفر (عصر أيسن - لارسا: ١٩٦٠ - ١٣٦٧ ق. م / عصر حمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م)، تحتوي على مشاهد متقاربة المواضيع [٢٣]، وهي تشبه اللوح الذي عثر عليه في خفاجي.

الأول: عازف جالس يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، وقف أمامه كلب وخلفه خنزير.

الثاني: شخص جالس أمامه كلب وخنزير، وهو يعزف على عود صندوقه الصوتي صغير وعنقه طويل، والآلة في وضع أفقي ولا يمكن البت في طريقة العزف ولا في عدد الأوتار.

الثالث: رجل جالس خلفه خنزير وأمامه كلب، يمسك بيده اليمنى ما يشبه عود صندوقه الصوتي صغير مدور وعنق طويل.

■ لوحان طينيان صغيران عثر عليهما في مدينة خفاجي (العصر البابلي القديم: ايسن- لارسا: ١٩٦٠ - ١٧٦٣ ق. م - الملك شامشو- ايلونا: ١٦٨٥- ١٦٤٨ ق. م)، عليها المشاهد التالية [٢٤]:

الأول: رجل جالس ويتجه برأسه إلى جهة اليمين ويعزف على العود القديم، ويقف أمامه كلب وخنزير: الصندوق الصوتي للعود صغير ومدور وعنقه طويل ويعزف عليه في وضع أفقي باستعمال أصابع اليد اليمنى، في حين تضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار.

الثاني: عازف على عود صندوقه الصوتي صغير وكروي تقريبا وله عنق طويل، يحمل العازف آلته أمام صدره بصورة أفقية، ويستعمل أصابع اليد اليمنى في العزف بينما تضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار.

لوح طيني صغير عثر عليه في حي مدينة ايس- لارسا بـ أور (عصر ايسن-لارسا: ١٩٦٠ - ١٧٦٣ ق. م) عليه مشهد بارز لشخص واقف يعزف على العود وهو يمسكه في وضع أفقي، أما الأوتار وطريقة العزف عليها فهي غير واضحة [٢٥].

■ لوح طيني مكسور عثر عليه في مدينة أشجالي (عصر ايسن- لارسا (١٩ ق. م) عليه عازف - فاقد الرأس والقدمين - على عود صندوقه الصوتي مدور وعنقه طويل. اليد اليمنى فوق الصندوق الصوتي أما اليسرى فهي غير واضحة[٢٦].

■ لوحان طينيان من مدينة لارسا (عصر ايسن- لارسا (١٩ ق. م) موجودان في بمتحف اللوفر - باريس، يحملان المشهدين التاليين[٢٧] :

- رجل متجه إلى اليمين وهو يعزف على عود يمسكه بصورة أفقية (الآلة ووضع الأيدي تشبه الأمثلة المذكورة)

- عازفة على الدف وعازف على العود أثناء الرقص، الآلة في وضع أفقي، طريقة العزف وعدد الأوتار غير واضحة.

■ أربعة ألواح طينية صغيرة عثر عليها في مدينة كيش (عصر حمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) بها مشاهد متشابهة [٢٨]، وهي:

- الأول: عازف على العود في حالة وقوف، الصندوق الصوتي مدور والعنق لم يبق منه سوى جزء صغير مع غياب رأس العازف ويده اليسرى بسبب العطب الذي أصاب اللوح.

- الثاني: عازف عود في حالة وقوف على منصة صغيرة، يمسك بآلته في وضع أفقي ويعزف بواسطة أصابع اليد اليمنى (الرأس والكف الأيسر مفقودان).

- الثالث: عازف واقف على منصة.

- الرابع : لم يبق من العازف سوى القسم الأعلى من جسمه.

■ عدة ألواح طينية صغيرة عثر عليها بإحدى مناطق مدينة بابل (العصر البابلي القديم أيام الملك حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م): على كل منها مشهد عازف على العود، وقد وقف على منصة صغيرة[٢٩] .

■ كسرة من لوح طيني عثر عليها في مدينة تلو - القسم الجنوبي من العراق (العصر البابلي القديم: ١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م): عليه مشهد بارز للنصف الأعلى لشخص يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، الآلة في وضع أفقي وهو ينظر إلى اليمين - أصاب التشويه اليد اليمنى وقسما من الصندوق الصوتي للآلة، أما اليد اليسرى فهي فوق الأوتار قرب نهاية العنق[٣٠].

■ لوحان طينيان صغيران من مدينة نوزي (العصر البابلي القديم): يحتوي كل منهما على مشهد بارز لعازف على العود القديم، ماسك بآلته بوضع أفقي وبنفس



(٧)



(٨)

وضعية اليدين المشار إليها[٣١].

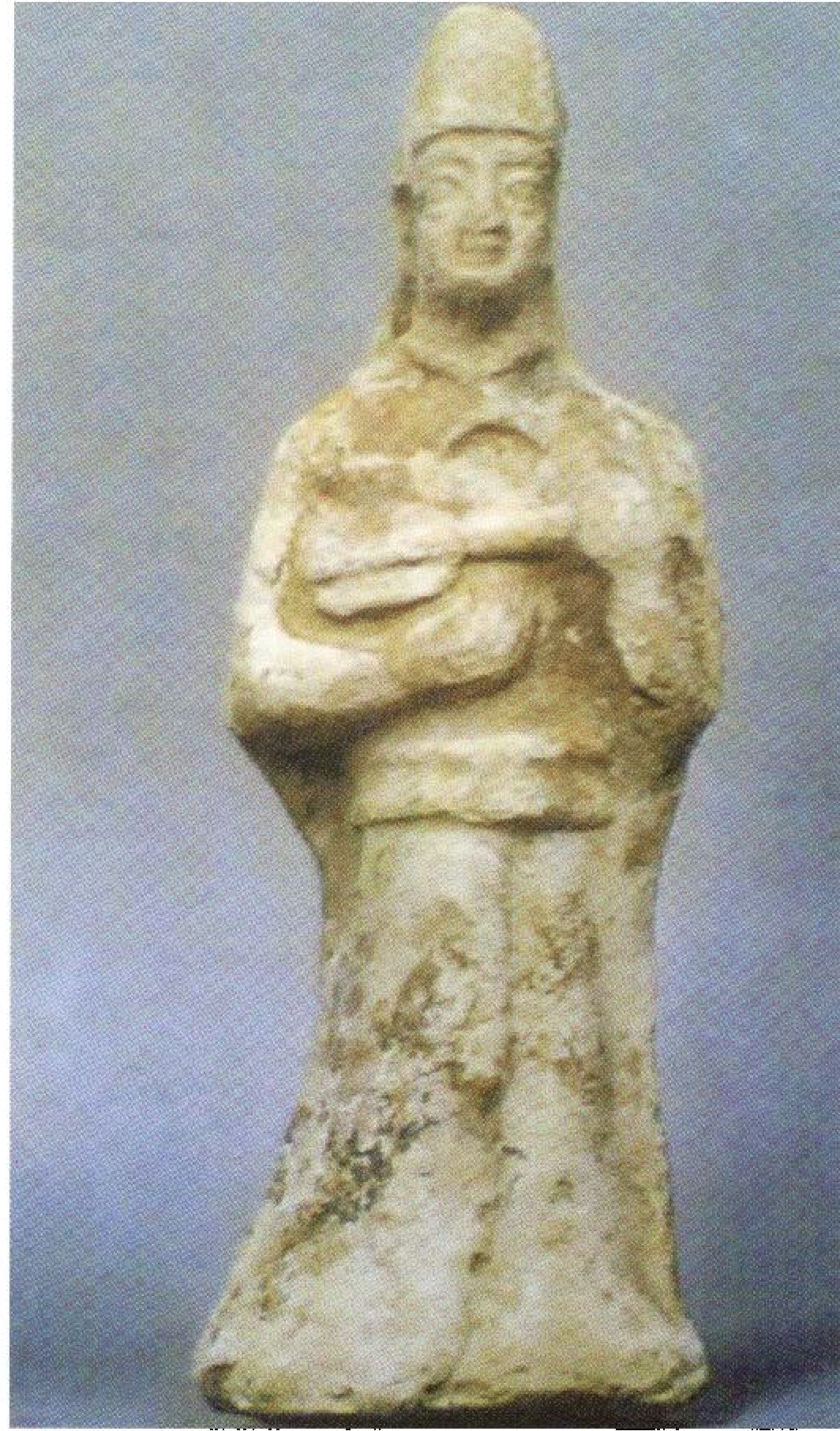
■ لوحان صغيران من الطين من قصر ماري أيام ملكها زمرليم (المعاصر لحمورابي: ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) يحمل كل منهما مشهدا لعازف عود، وهو يمسك بالآلة بوضعية يميل فيها العنق إلى الأعلى.

■ لوح طيني من مدينة ماري (العصر البابلي القديم) يحتوي على مشهد يشارك فيه عازفان على العود وقد وقفا على منصة صغيرة. تستعمل اليد اليمنى للعزف واليد اليسرى للضغط على الأوتار، والآلة في وضع أفقي وقد تدلى من نهاية عنق العود إلى الأسفل ما يدل على الأوتار[٣٢].

- العصر الكشي (١٥ - ٢١ ق. م): (الصور: من ١١ إلى ١٤)

■ ختم اسطواني يعود إلى ملك الكاشيين كوريكالزو الأول أو الثاني (حوالي ١٣٨٠ ق. م أو ١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م) نقش عليه مشهد لعازفين أحدهما يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل، والثاني على كنارة صغيرة. (وبه كتابة مسمارية تذكر


(٩)


(١٠)

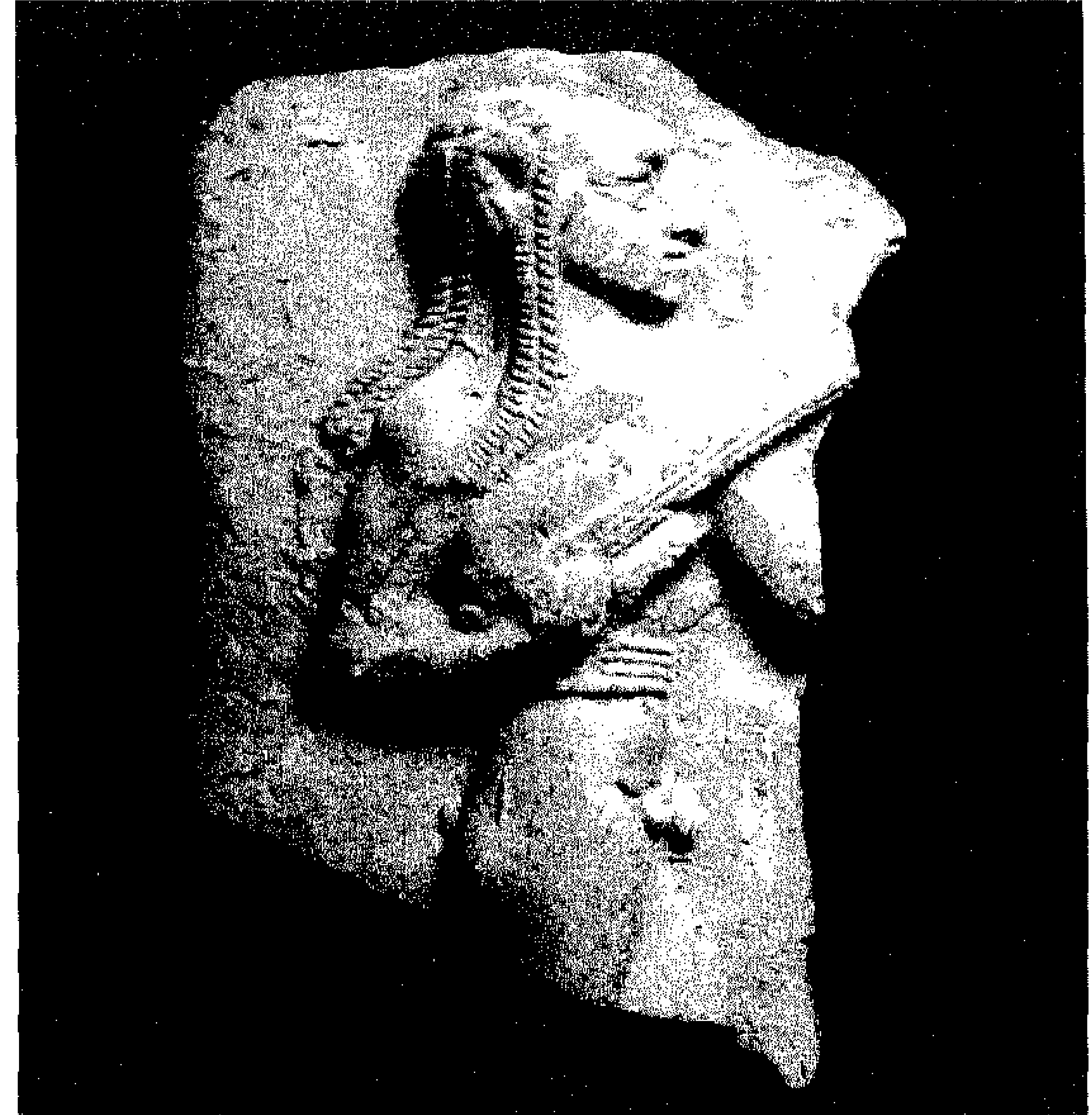

(١١)

اسم الملك) الصندوق الصوتي صغير الحجم، وضع على الجهة اليمنى من صدر العازف ورُفع عنق العود بصورة مائلة قليلا إلى الأعلى (وهذا الميل لم يُشاهد في العصر البابلي القديم). إن صغر النقش لا يوضح إذا كان العزف بالمضراب أم بالأصابع، لكن يمكن أن نلاحظ بأن أصابع العازف تجس الأوتار عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق[٣٣].

■ لوح طيني من مدينة الوركاء (١٤ ق.م) يحمل مشهدا لعازفين أحدهما على العود القديم ذي الرقبة الطويلة، والثاني على كنارة صغيرة - الصندوق الصوتي صغير الحجم ومدور الشكل، وُضع بالقرب من الناحية اليمنى لصدر العازف. ويمسك العازف الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى بحيث يتساوى مستوى سطح رأسه مع مستوى نهاية عنق الآلة حيث يتدلى إلى الأسفل ما يدل على الأوتار. يدل على طريقة العزف وضع أصابع اليد اليمنى فوق الصندوق الصوتي، وأصابع اليد اليسرى في الضغط على الأوتار فوق العنق. كما نلاحظ، أن درجة ميل الآلة إلى الأعلى هي أكثر هنا مما هي عليه في الختم الاسطواني السابق،كما أن جس الأوتار يتم عند منتصف الصندوق الصوتي وليس عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق[٣٤].

■ أثر منحوت من النوع المعروف باسم حجر الحدود / كودورو (عهد الملك الكشي مليشيخو (١١٩١-١١٧٧ ق.م) نحت عليه بالنحت البارز مشهد لمجموعة من العازفين على العود القديم ذي العنق الطويل وعازف على الدف. وضع كل عازف آلته على الجهة اليمنى من الصدر وأسنده بذراعه الأيمن الذي غطى الجزء الأخير من الصندوق الصوتي. وضع الآلة مائل إلى الأعلى ويتدلى منه نهاية عنقها ما يدل على الأوتار. للعزف تُستعمل اليد اليمنى في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي، في حين تستعمل أصابع اليد اليسرى للعفق على الأوتار.

■ لوح طيني صغير من مدينة سوسا أو تل أسمر (العصر الكشي): مثل عليه عازف على عود يختلف عن الأمثلة السابقة، أولا في كون الصندوق الصوتي شكله المستطيل وحجمه الكبير وزواياه أو أركانه المقوسة؛ ثانيا في كون العازف يستعمل المضراب. مسك الآلة مائل إلى الأعلى وشبيه بما هو موجود في الختم الاسطواني واللوح الطيني


(١٢)


(١٣)

السالفين الذكر. وبالرغم من أن النهاية العليا لعنق العود مكسورة وكذلك القسم الأسفل من سيقان العازف، فإن جودة هذا اللوح الطيني تبرز الآلة والأوتار - وعددها اثنان - وكذلك المضراب الذي يمسكه العازف بين أصابع يده اليمنى[٣٥].

■ لوح طيني صغير من تل أسمر (١٥- ١٢ ق. م)، لم يبق منه سوى القسم الأعلى لصورة عازف (شبيه بالسابق) يمسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى[٣٦].

■ دمية طينية صغيرة من تل أسمر (١٥- ١٢ ق. م) تمثل عازفا على عود صندوق صوته صغير ومدور، ويستعمل مضرابا مسكه في أصابع يده اليمنى، في حين وضعت أصابع اليد اليسرى عند نهاية عنق الآلة. طريق المسك مائلة إلى الأعلى[٣٧].

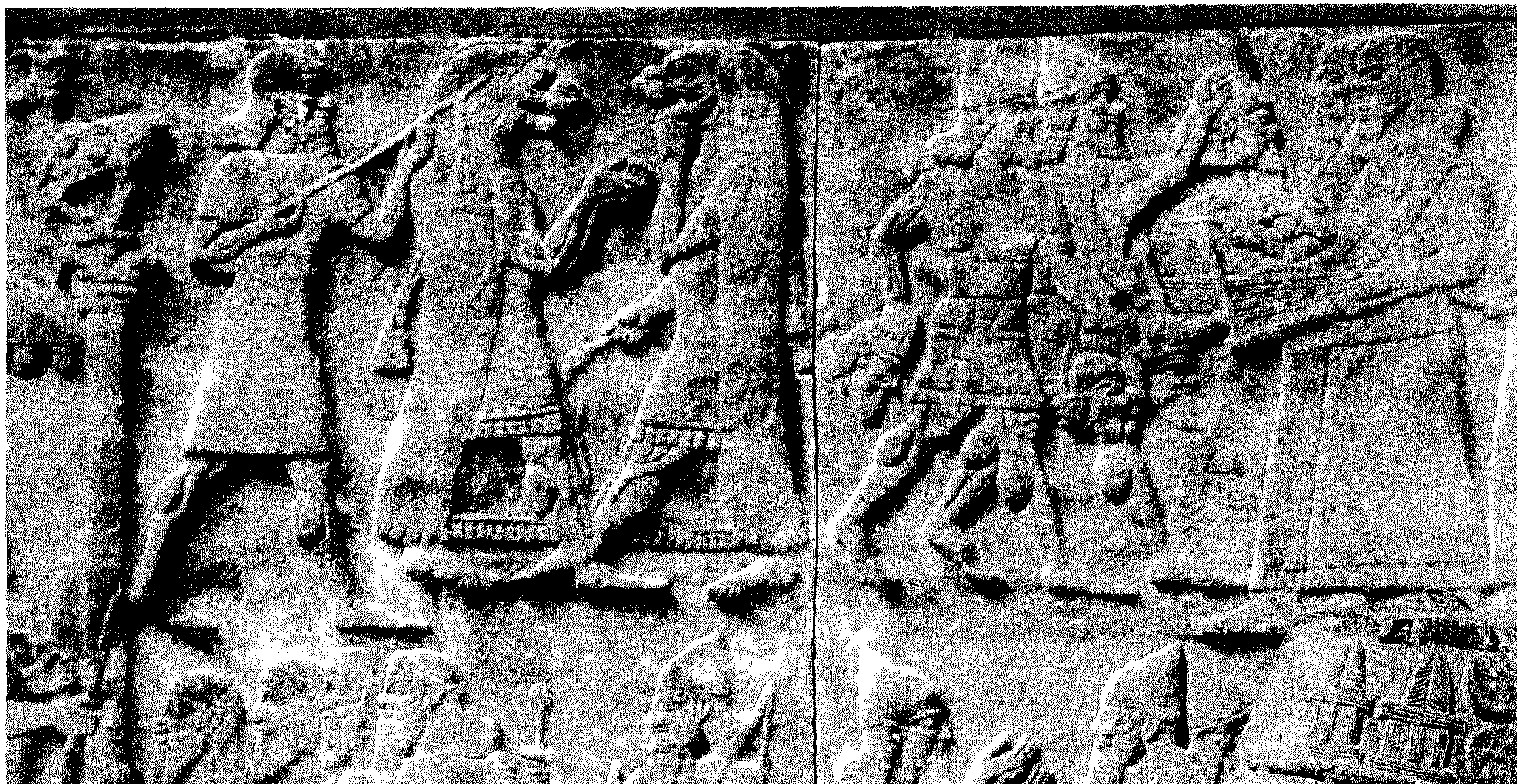
- كما عُثر على مجموعة من المنحوتات الحجرية والدمى الطينية تعود إلى منطقة الأناضول والحوض الشرق للمتوسط، نذكر منها:

■ حجرية من اليشارهويوك (نهاية الألف الثاني - ١٤ ق.م.): عازف على آلة العود القديم يختلف في شكله عن الأمثلة المتقدمة.

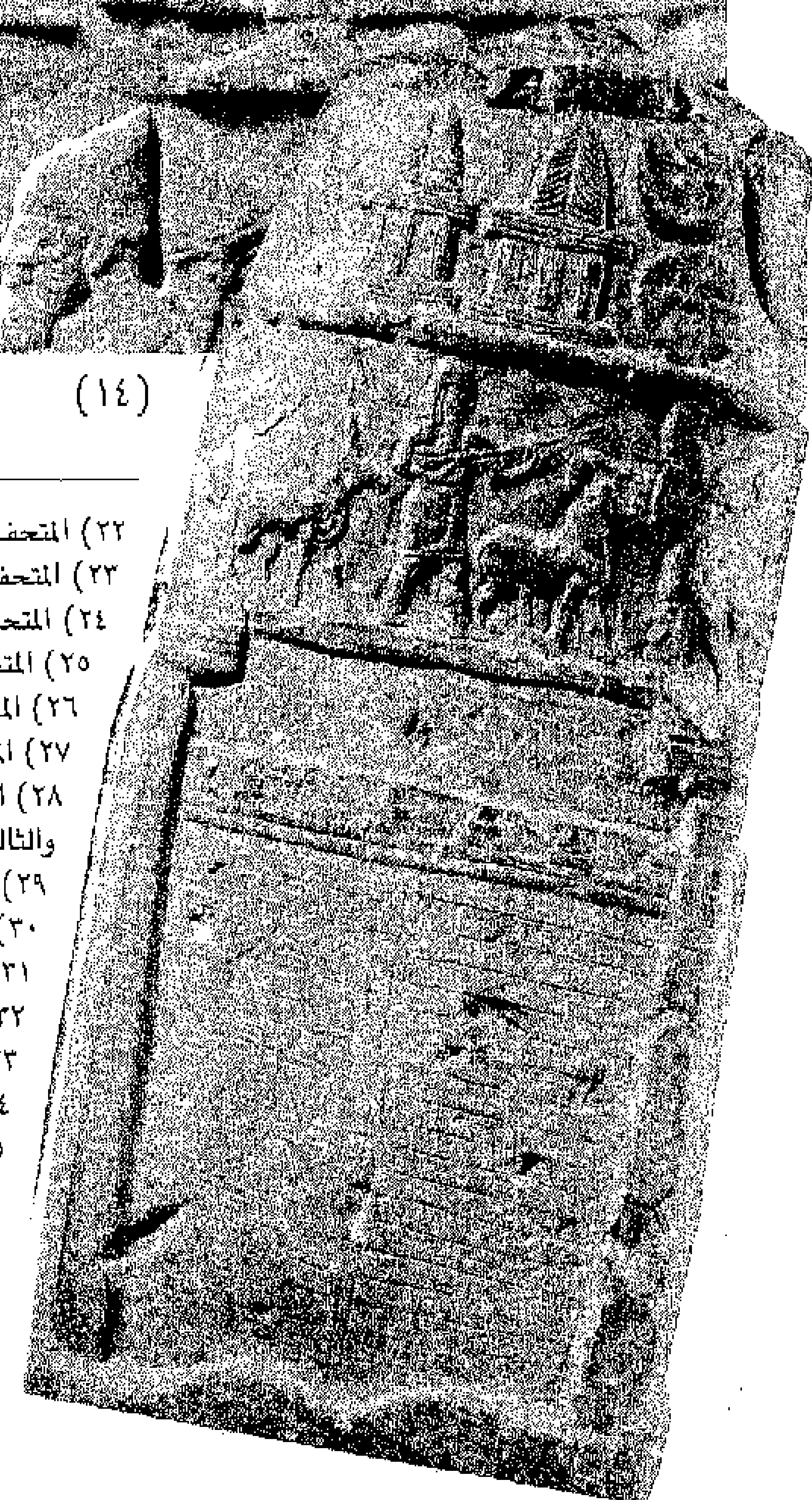
■ منحوتتان حجريتان من مدينة كركميش/ جرابلس (بداية الألف الأول ق.م) تحتوي مشهدا لعازف واقف يعزف على العود القديم ذي الرقبة الطويلة، وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى.

■ منحوتة حجرية من سنجرلي / شمأل (بداية الألف الأول ق.م) تحتوي مشهدا لعازف جالس يعزف على العود القديم ذي الرقبة الطويلة.

■ دمية طينية من فلسطين (العصر البرونزي المتأخر :١٦ - ١٣ ق.م.): عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي صغير وقريب إلى شكل الكمثري. والرقبة طويلة خالية من الملاوي.



(١٥)



(١٤)

- العصر الأشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) / والبابلي الحديث (٩٩٥ - ٥٣٩ ق.م): (الصور: من ١٥ – ١٦، هذه الأخيرة في بداية الفصل الأول).

■ منحوتة جدارية تعود إلى زمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٢ – ٨٥٩ ق. م) مشهد كبير يمثل أسرى يتجهون إلى الملك المنتصر وهو يقف أمام مقصورته، وفوقهم عازف على العود يسير وأمامه راقصون تنكروا بزي الحيوان. آلة العود صندوقها الصوتي صغير ومدور الشكل ويخرج منه عنق طويل تدلى من مقدمته ما يدل على أوتار، طريقة مسك الآلة مائلة إلى الأعلى كما هو سائد منذ العصر الكشي.

- العصرين السلوقي والفرثي / الهلنستي (٣٢٢ - ١٣٥، ٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ب. م): (الصور: من ١٧ إلى ٢٢).

---

٢٢) المتحف البريطاني – لندن
٢٣) المتحف العراقي - بغداد.
٢٤) المتحف العراقي - بغداد.
٢٥) المتحف العراقي - بغداد.
٢٦) المتحف اللوفر - باريس
٢٧) المتحف العراقي - بغداد.
٢٨) الأول والثاني بالمتحف العراقي - بغداد؛ والثالث والرابع بمتحف اللوفر - باريس،
٢٩) المتحف العراقي - بغداد.
٣٠) متحف اللوفر - باريس،
٣١) المتحف العراقي - بغداد.
٣٢) المتحف العراقي - بغداد.
٣٣) متحف اللوفر - باريس
٣٤) المتحف العراقي - بغداد.
٣٥) متحف اللوفر - باريس
٣٦) متحف اللوفر - باريس.
٣٧) متحف اللوفر - باريس.



(١٧)



مشاهد آلة العود نراها بكثرة على الدمى الطينية التي يرتقي زمنها إلى العصر الهلنستي (في سلوقية - بابل - الوركاء- كيش)، تشابه كبير في الشكل وطريقة المسك، نذكر :

■ دمية عثر عليها في سلوقيا: امرأة عارية جالسة، تعزف على آلة العود ذي العنق الطويل، الصندوق الصوتي صغير ومدور، وهو موضوع فوق منطقة إبط الذراع الأيمن، أما العنق فقد مسكته اليد اليسرى بحيث صار اتجاهه مائلا إلى الأسفل(٣٨).

■ دمية من الوركاء، تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمار المزدوج والأخرى على العود ذي العنق الطويل المتجه إلى الأسفل، وفي النهاية السفلى لعنق الآلة نشاهد بروزين صغيرين يبدو أنهما يمثلان ما يسمى بالمفاتيح ، الملاوي. الصندوق الصوتي دائري الشكل وصغير الحجم وفي وسطه بروز بيضوي الشكل(٣٩).

■ دمية طينية من بابل: امرأة لم يبق منها إلا الجذع، وهي تحمل عود وضعت صندوقه الصوتي على كتفها الأيمن والعنق الطويل في وضع مائل إلى الأسفل، وقد مسكت نهايته بيدها اليسرى . كما يلاحظ أن العنق يخترق الصندوق الصوتي حتى النهاية ويقسمه في الوسط إلى قسمين متساويين(٤٠).

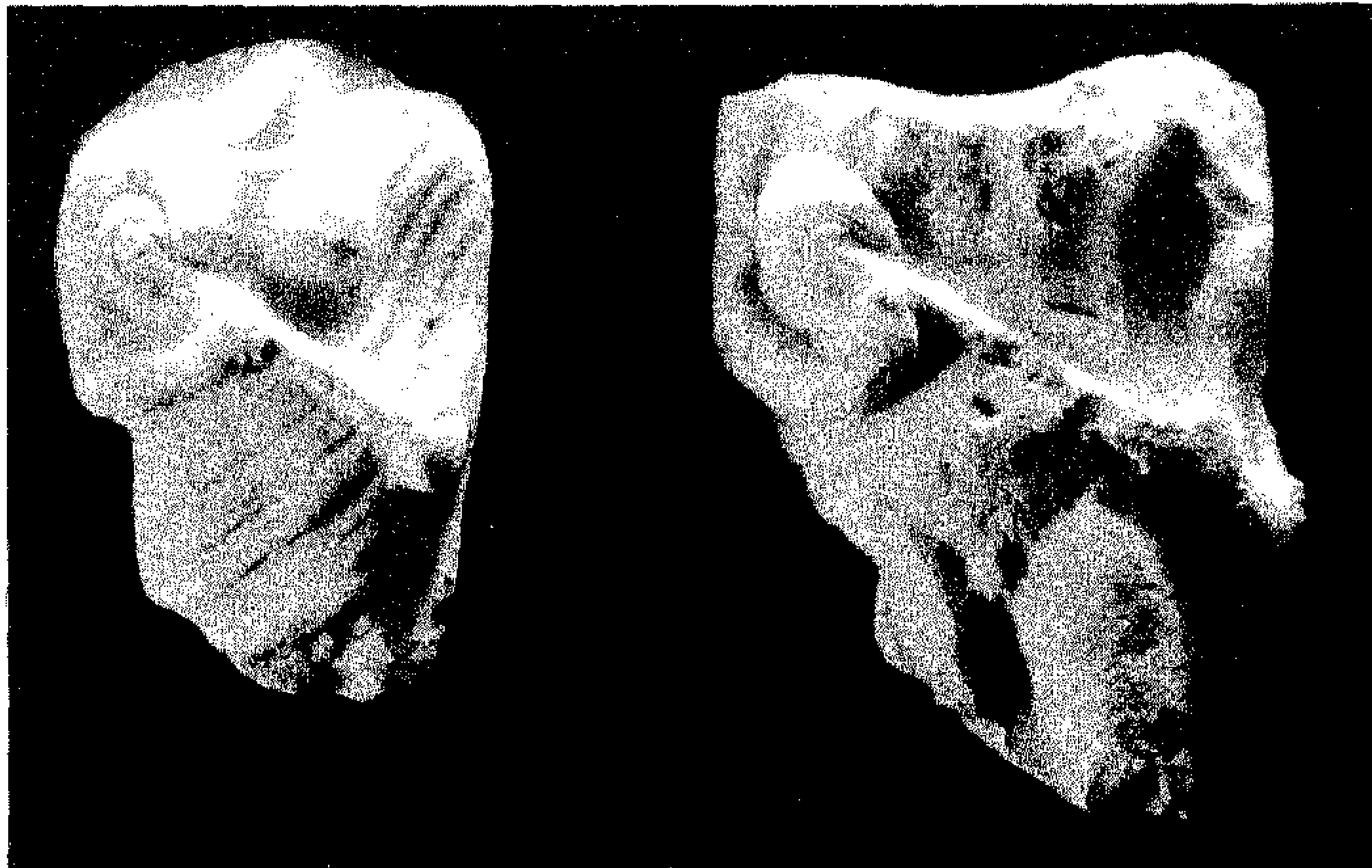
■ لوحان طينيان مكسوران من تلو: يمثل كل واحد عازفا يحمل آلة العود الذي وضع صندوقه الصوتي على الجهة الأمامية للكتف الأيمن، أما العنق فإن اتجاهه نحو الأسفل كبقية الأمثلة السابقة.

■ دمية من الوركاء رأسها مفقود: شخص يعزف على آلة موسيقية موضوعة على صدر العازف بصورة مائلة إلى الأسفل. عنق طويل بشكل شبه منحرف تقريبا، نهايته العريضة الموضوعة على الوجه الأمامي للكتف الأيمن مكسورة، مما يزيد في صعوبة تحديدها.

---

(٣٨) المتحف العراقي - بغداد .
(٣٩) المتحف العراقي - بغداد .
(٤٠) المتحف العراقي - بغداد .


(١٩)


(٢٠)


(٢١)


(٢٢)


(٢٣)


(٢٤)

٢ - وادي النيل :

إن تقدم علم الآثار المصرية ساعد الباحثين على معالجة موضوع الموسيقى والآلات الموسيقية في ضوء علم صحيح يعتمد على نقوش حلت رموزها بل وآلات موسيقية عُثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت ولا تزال، في المدافن الأثرية. ومن بين الأدلة الخاصة بآلة العود ، نذكر:

- مجموعة هامة من الأدلة الأثرية، تعود خاصة إلى المملكة الحديثة - عصر الأسرة الثامنة عشر (١٥٨٠-١٣٢٠ ق.م.): الصور : ٢٤ إلى ٣٤

■ رسم جداري (مدافن طيبة: ق ١٥ ق. م)، فيه مشهد لعازف على الجنك وآخر على العود وهو في حالة وقوف: الصندوق الصوتي مستطيل رفيع ومحدب الزوايا؛ الرقبة طويلة وبارزة فوق وجه الصندوق الخالي من الفتحات (الشمسية) يتدلى من نهاية الرقبة


(٢٥)

شريطان نحو الأسفل وهما عبارة عن نهاية الوتر بعد لفه وشده على الرقبة. وبالقرب من الصندوق الصوتي يتدلى شريط مقوس متصل بالعود من الطرفين، يبدو أنه يستعمل لتعليق الآلة في حالة عدم الاستعمال. مسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى (صورة ٢٤).

■ رسم جداري (مدافن طيبة ١٤٢٥- ١٤٠٥ ق.م.)، يحتوي على مشهد لثلاث عازفات: العازفة الوسطية تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى وهي تستعمل المضراب الصغير. الصندوق الصوتي صغير وعريض بالنسبة للأمثلة السابقة وهو أيضا محدب الزوايا. الرقبة الطويلة رفيعة وتحتوي على دساتين وشريطين ذو شراشيب متدليان إلى الأسفل وهما يمثلان بقايا الأوتار بعد شدهما على القسم الأخير من الرقبة. لقد ثبت الرقبة في الصندوق الصوتي عبر ثقوب في الغشاء الجلدي للوجه على غرار



(٢٦)



(٢٧)



(٢٨)



(٢٩)



(٣٠)

الأمثلة المتقدمة. يحتوي الوجه على ستة فتحات مدورة صغيرة: ثلاث فتحات تناظر ثلاث فتحات أخرى (صورة ٢٥) .

■ رسم جداري عثر عليه بمقابر طيبة (حوالي ١٤٢٠-١٤١١ ق.م.) يحتوي على مشهد لفرقة نسائية متكونة من أربع عازفات: عود، جنك، كنارة ومزمار مزدوج (صورة ٢٦) .

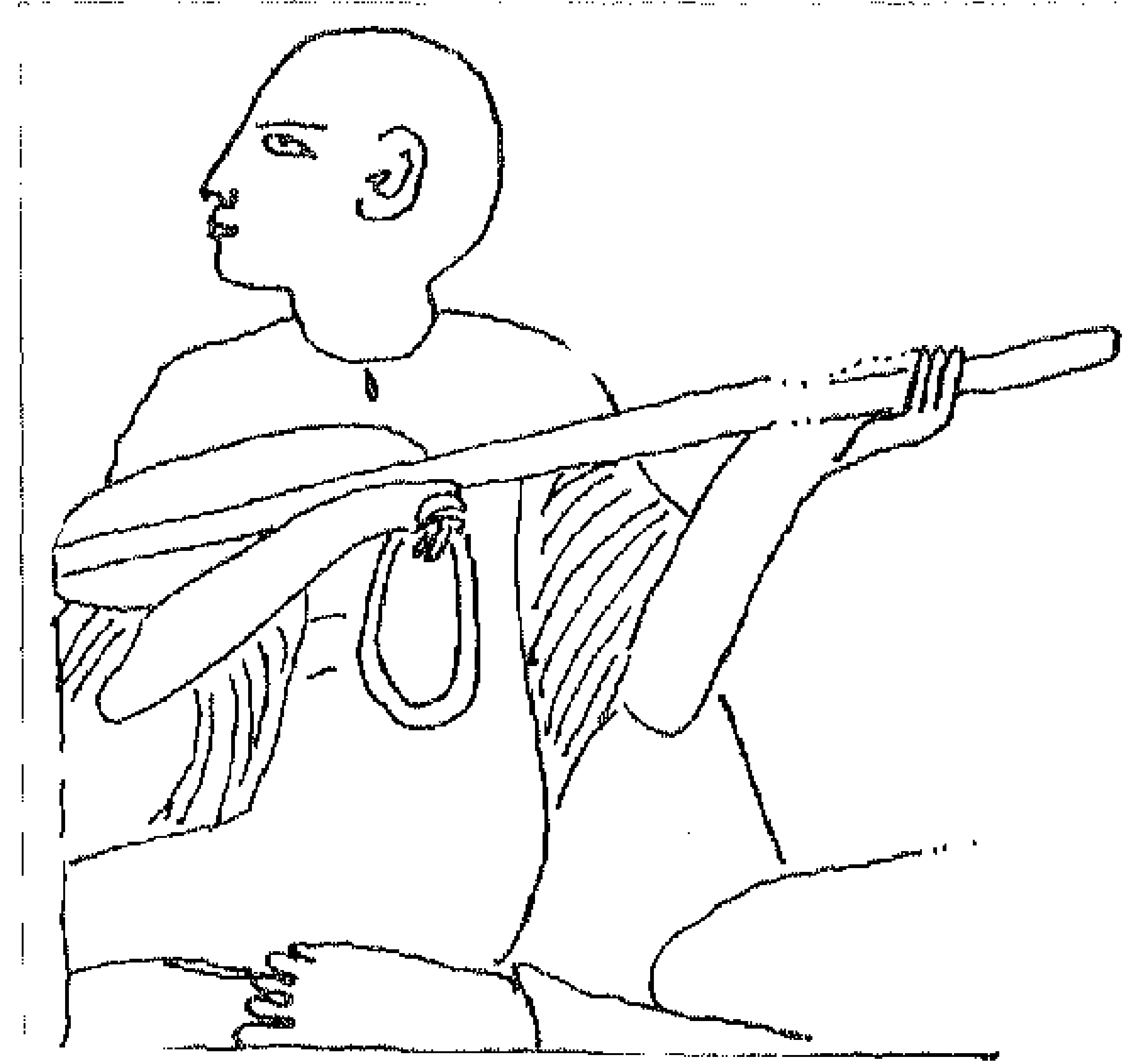
■ رسم جداري (مبنى أخناتون – معبد الكرنك)، يحتوي على مشهد لفرقة نسائية متكونة من خمس عازفات: ٢ عود، ٢ جنك، ١ كنارة (صورة ٢٧) .

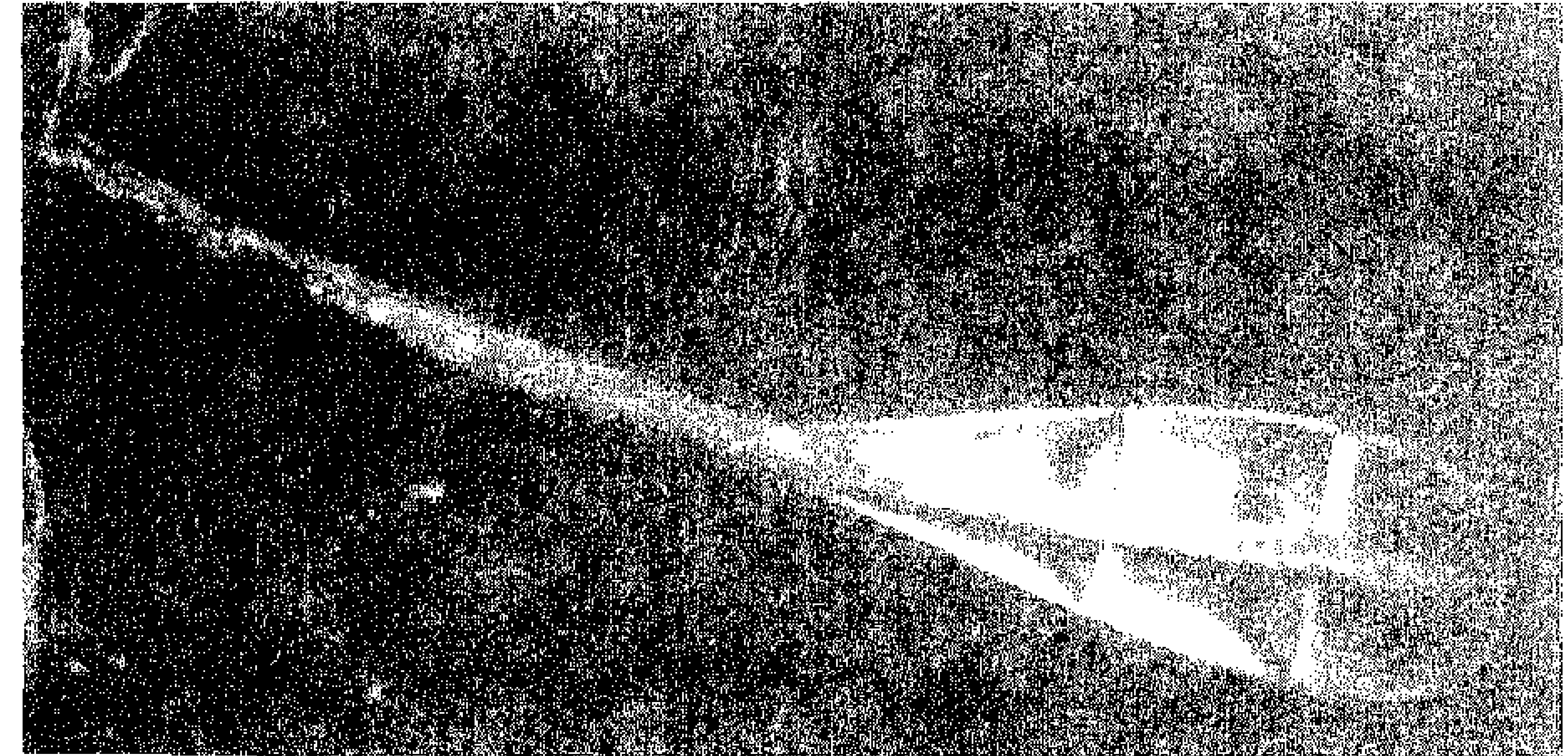
■ رسم جداري (مدافن طيبة : ١٤٢٥ – ١٤٠٥ ق. م)، يحتوي على جوقة نسائية يشترك فيها عازفتان على العود وعازفة على الناي المزدوج. العود الأول له صندوق صوتي مستطيل ومحدب الزوايا ورقبته طويلة عليها ما يوحي بكونها دساتين؟. بينما العود الثاني فصندوق صوتي صغير مدور به ثقوب مدورة صغيرة في وجهه. الرقبة طويلة ورفيعة في كلا العودين وطريقة المسك هي مائلة إلى الأعلى (صورة ٢٨) .

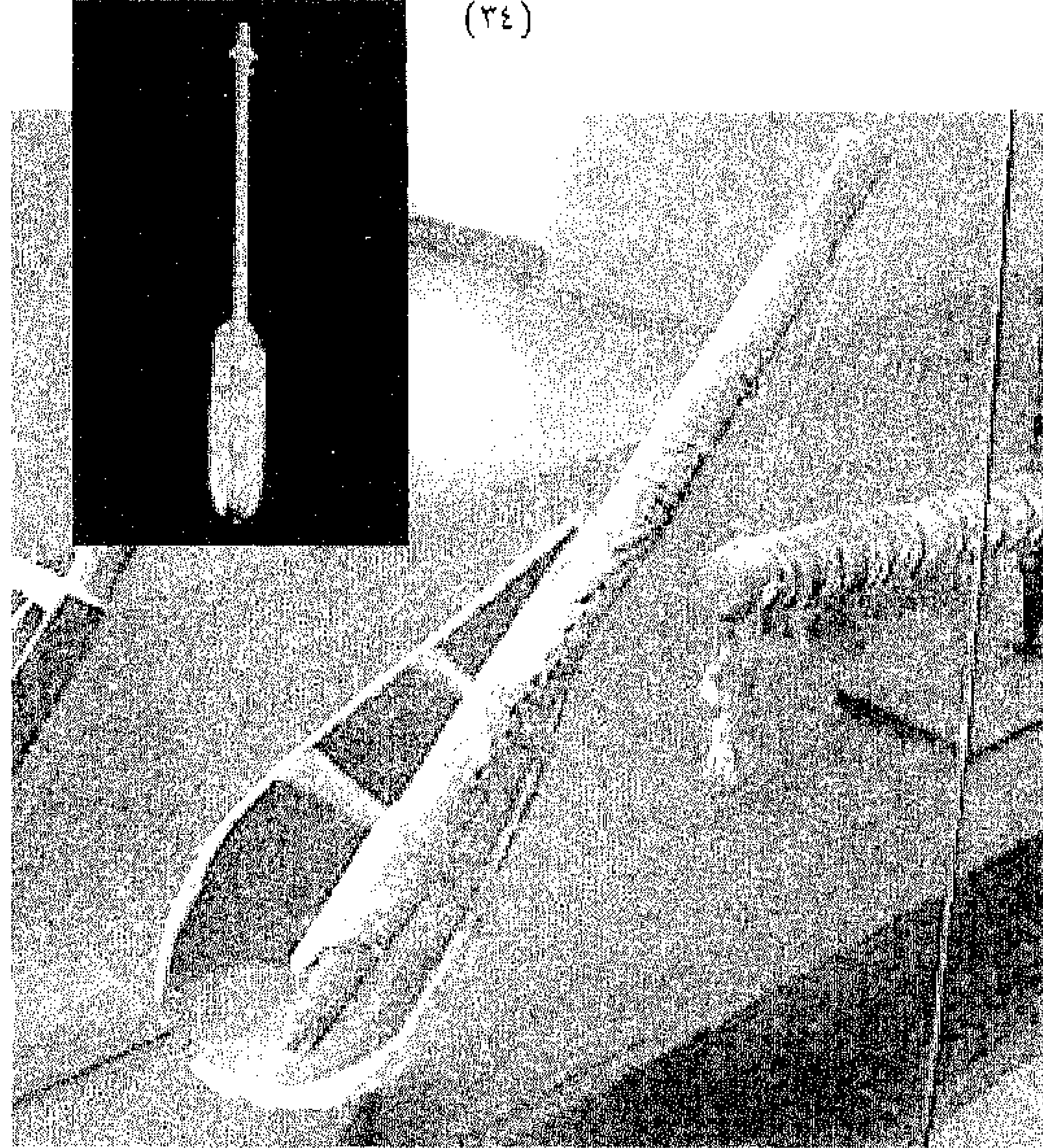
■ كوب خزفي أزرق اللون ضارب إلى البنفسجي (حوالي ١٥٥٠ ق. م): عازفة على العود (صورة ٢٩) .

■ رسم جداري، يحتوي على عازفة واقفة وقد أسندت العود إلى الأرض بصورة مائلة، وكأنها تحاول تسوية الأوتار. الصندوق الصوتي محدب الزوايا. الرقبة طويلة ورفيعة تتدلى من نهايتها بقايا الأوتار بعد لفها وشدها على الرقبة وهي خالية من الملاوي (صورة ٣٠) .

■ منحوتة حجرية من أحد مدافن صقارة يعود إلى عهد أخناتون (١٣٧٠-١٣٥٢ ق.م.) تحتوي على مشهد شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى قليلا. وشكل العود لا يختلف عن الأمثلة السابقة، والرقبة طويلة أيضا ويتدلى بالقرب منه


(٣١)


(٣٢)


(٣٤)
(٣٣)

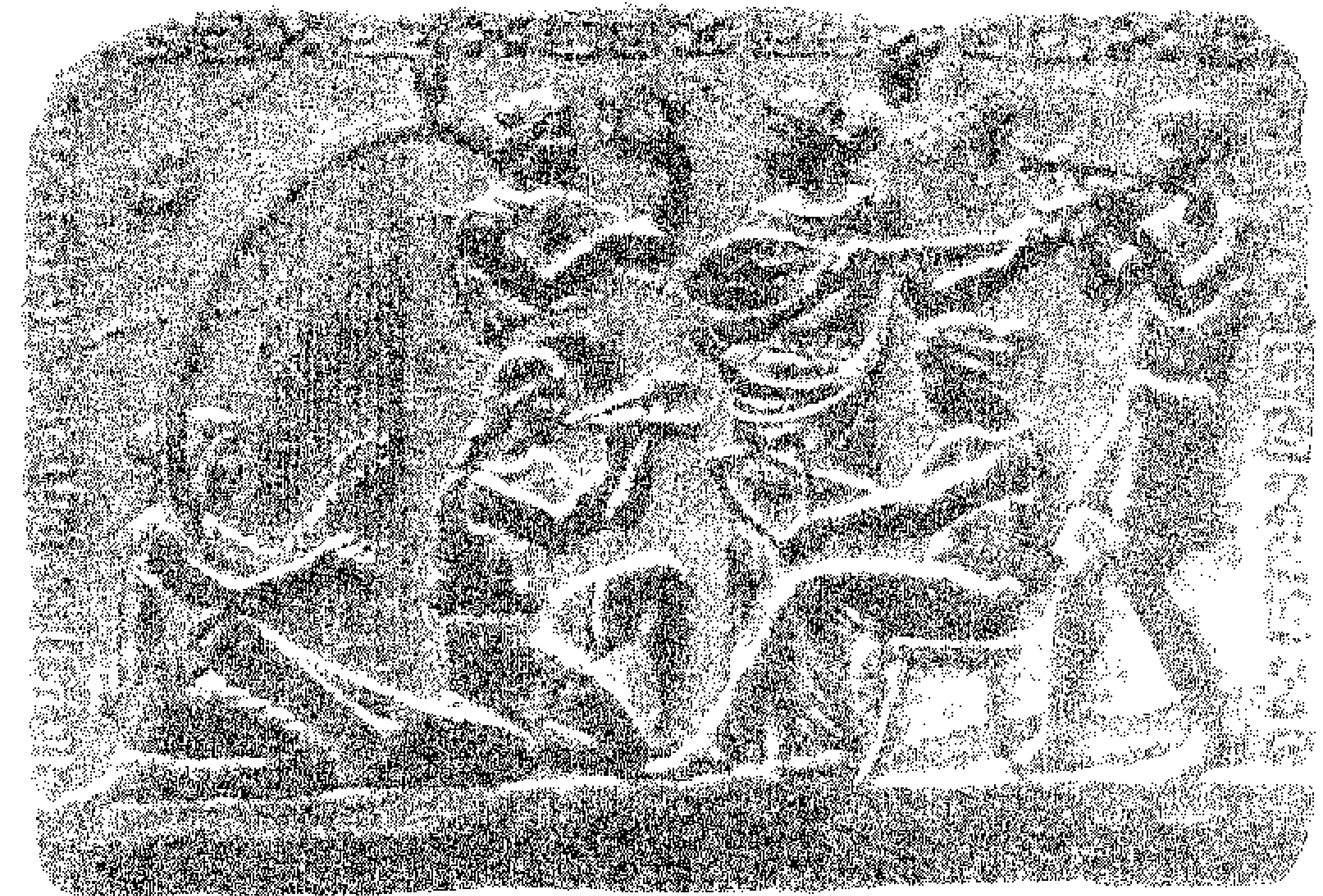
شريط مقوس، يبدو أنه يستعمل لتعليق الآلة في حالة عدم الاستعمال (صورة ٣١) .

■ عود فرعوني أصلي (مدافن طيبة: ق ١٤ ق.م)، بقي منه الصندوق الصوتي وهو من خشب الأرز، بيضوي الشكل طويل ورفيع نسبيا وزواياه محدبة، ومنتفخ الظهر. ومعه مضراب من الخشب [٤١] (صورة ٣١ - ٣٢) .

■ عود أصلي قديم (رقم ٦٩٤٢٠) عثر عليه بمدافن طيبة (١٥٨٠-١٣٢٠ ق.م)، صندوقه الصوتي معمول من ترس السلحفاة ووجهه مغطى بجلد حيوان مصبوغ باللون الأحمر وفيه ستة ثقوب صغيرة تستعمل لتقوية الصوت. الرقبة طولها ٦٢ سم ونهايتها السفلى ذات رأسين يكوّنان شكل ٨ لشد القسم الأسفل من الأوتار عليهما. ويحتوي هذا العود على غزالة تمر فوقها الأوتار، كما وُجد معه مضراب صغير الحجم من الخشب المصقول [٤٢].

■ عود أصلي قديم (رقم ٦٩٤٢١) عثر عليه في قبر أحد الموسيقيين بالقرب من دير البداري يعود زمنه إلى عهد الملكة حاتشبسوت (١٥٢٠-١٤٨٤) عثر معه على أوتاره الأصلية المصنوعة من المصران وسمكها حوالي ١ ملم؛ الصندوق الصوتي مصنوع من الخشب وهو طويل رفيع نسبيا وزواياه محدبة ووجهه مغطى بجلد حيوان مصبوغ باللون الأحمر. الرقبة طويلة والطول الكلي هو ١١٩,٥ سم. والعود يحتوي على جزء خشبي صغير متحرك يستعمل لتسوية الأوتار. كما عثر معه على أيضا مضراب صغير من الخشب المرقق. أما الأوتار فعددها ثلاثة وقد لفت وثبتت في القسم الأخير الأعلى من الرقبة وتدلى قسم منها إلى الأسفل [٤٣] (صورة ٣٤) .

٤١) المتحف المصري - برلين؛ المتحف الفرعوني - القاهرة .
٤٢) المتحف الفرعوني - القاهرة .
٤٣) المتحف الفرعوني - القاهرة .


(٣٥)

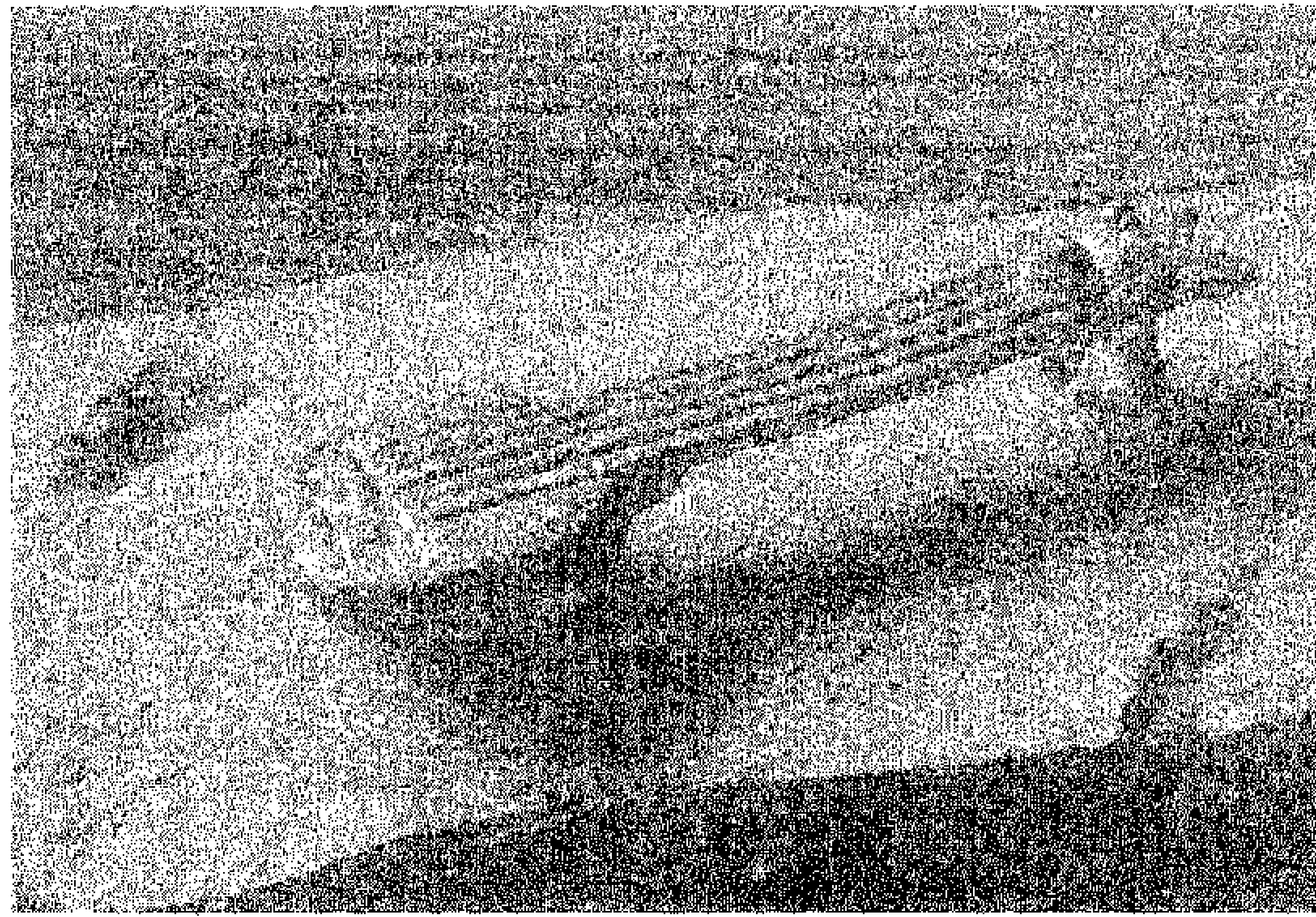
٣ - العصر اليوناني:

انطلق تمثيل العود أيقنوغرافيا منذ العصر الكلاسيكي (٤٨٠ - ٣٢٣ ق. م). وتشير النصوص الأدبية القديمة إلى أجنبية مرجعية هذه الآلة، ويطلق عليها باللسان الإغريقي اسم باندورا / Pandora - Pandoura ، وهي نادرة البروز في الشواهد الأثرية:

■ لوحة يونانية تعود إلى القرن الخامس ق.م: تمثل فرقة موسيقية تشتمل على عود وجنك ومزمار وكنارة ودف. العود هنا يشبه في شكله العود الفرعوني. طريقة المسك مستقيمة (صورة ٣٥) .

٤ - العصر الروماني والبيزنطي:

يطلق عليها باللاتينية باندوريوم / Pandurium-Pandura وهي أكثر انتشاراً مقارنة

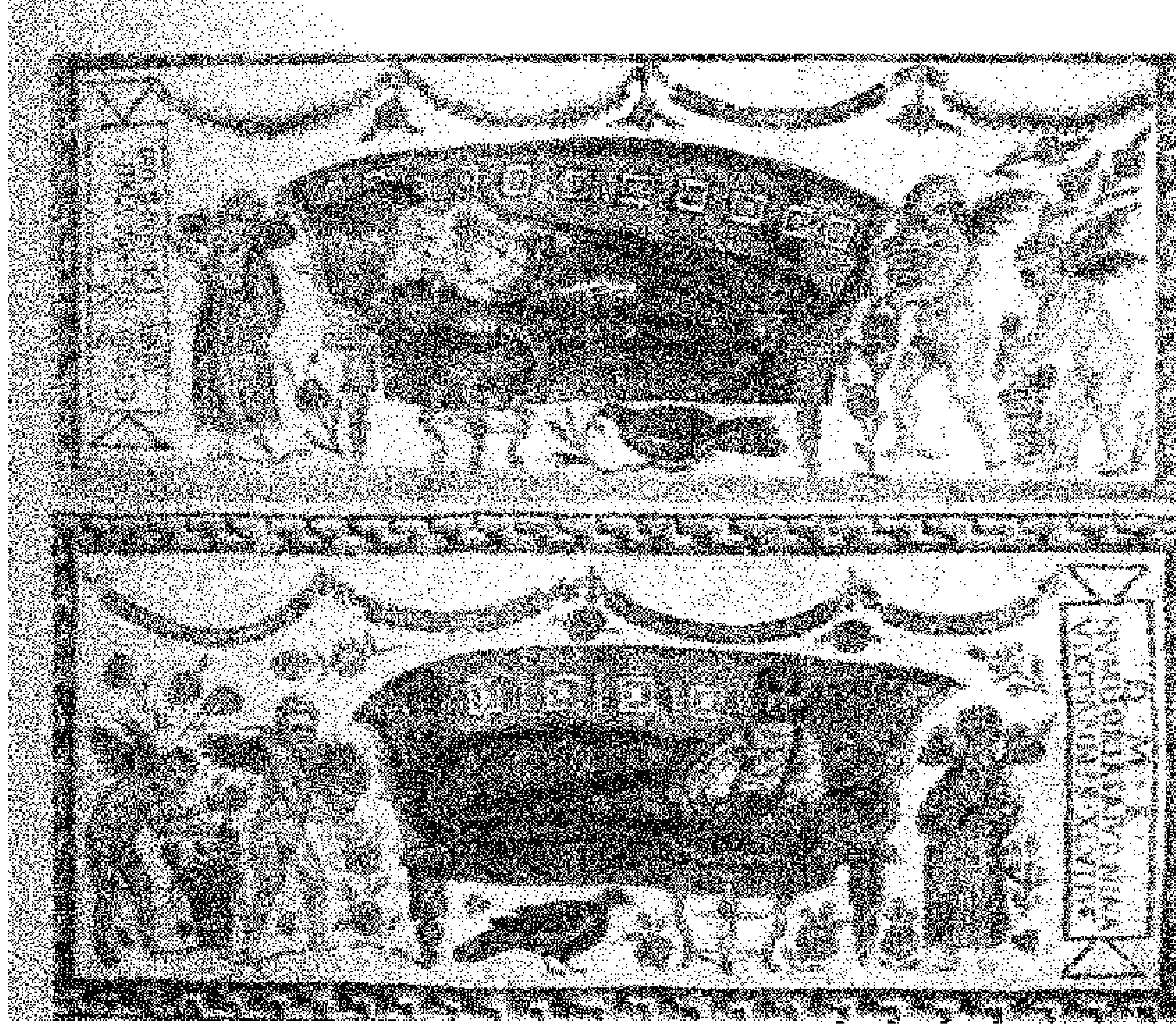

(٣٦)

بالفترة الإغريقية، وتبرزها المشاهد الأثرية التي عثر عليها في مختلف مناطق الإمبراطورية الرومانية، كآلة وترية متكونة من صندوق مصوت: إما في شكل نصف كروي يؤخذ من ترس السلحفاة (طريقة لا تزال معهودة في الأعواد الشعبية بالمغرب العربي)، وكذلك من الخشب؛ وإما في شكل مستطيل مربع الزوايا، تمتد منه رقبة طويلة وسميكة، وتملك الآلة ما بين وترين وأربعة أوتار، نرجح أنها تشد إلى مشط بنهاية الصندوق، وتمتد لتصل إلى الملاوي بأعلى المقبض. ولعل أهم ما يميز الباندوره عن غيرها من وتريات عائلة العود التي مرت بنا، سمك عرض المقبض، الذي غالبا ما يشخص على هذا النحو؛ تمسك الآلة بضم الصندوق فوق الخنصر، وتثبته بالضغط عليه بكف اليد اليمنى، بينما تحافظ اليد اليسرى على توازن الآلة، بمسكها الرقبة في جزئها الأسفل وإسنادها على فتحة الإبهام. كما تبين الأمثلة ضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار في مستوى الرقبة، بينما تقوم اليد اليمنى

بجس الأوتار في نهاية الصندوق، وبالتالي غياب استعمال المضراب.

لقد عُثر على مجموعة تشخيصات لآلة الباندور ضمن شواهد أثرية رومانية- بيزنطية متفرقة، يأتي أغلبها بين القرنين الثالث والخامس ميلادي؛ وهو ما يشير إلى انتشار استعمالها خلال هذه الفترة. من بين هذه التشخيصات، نذكر: (الصور: ٣٦ - ٤٢)

- مسلة لوتاتيا لباتا / Lutatia lupata (أواخر القرن الأول - الثاني ميلادي) من مدينة مريدا / مقاطعة بداجوز بإسبانيا [٤٤].
- أثر برونزي لعود باندوره صغير الحجم (القرن الثاني - الثالث ميلادي) من القصر الكبير / Valentia Banasa بموريتانيا [٤٥] (صورة ٣٦).
- لوحة فسيفساء من مدينة صفاقس - الجنوب التونسي (القرن الثالث الميلاي): عازف على الباندور في موكب جنائزي، صندوقه الصوتي من ترس السلحفاة[٤٦] (صورة ٣٧ أ ب)
- دمية من الطين المفخور عثر عليها في مدينة سوسة على الساحل التونسي (الفترة الرومانية): عازف على آلة الباندور [٤٧] (صورة ٣٨).
- قنديل من الطين المفخور - قصر غيلان / تونس (الفترة الرومانية): عازف على آلة الباندوره [٤٨] (صورة ٣٩).
- عود قديم من خشب مداري، عُثر عليه سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ بمدينة أنتينوبوليس، إقليم ثيبس - Thébaïde / مصر العليا (القرن الثالث ميلادي): مثال عجيب منحوت من خشبة واحدة، صندوقه الصوتي مستطيل مربع الزوايا (نصف لوزي)، تمتد منه وتتداخل فيه رقبة طويلة تحمل حزات جانبية وكأنها دساتين نصفية، وفي آخرها مفتاحان وثقب لمفتاح ثالث لشد الأوتار [٤٩] (صورة ٤٠).
- لوحة فسيفساء من مدينة هبون / عنابة بالجزائر (القرن الرابع ميلادي): عازف على آلة باندوره (القرن الرابع ميلادي) (صورة ٤١).
- لوحة فسيفساء (العهد البيزنطي: ٤٠١-٤٢٥ م): عازف على آلة الباندور.
- لوحة فسيفساء لكنيسة قديمة من مدينة قصر الليبيا / ليبيا (العهد البيزنطي: ٥٢٩ م): عازف على الباندور، وهذا الأثر يقدم مثالا نادرا لاستعمال المضراب، إذ أن بقية الشواهد توحي باستعمال الأصابع (صورة ٤٢).



(٣٧ أ)



(٣٧ ب)

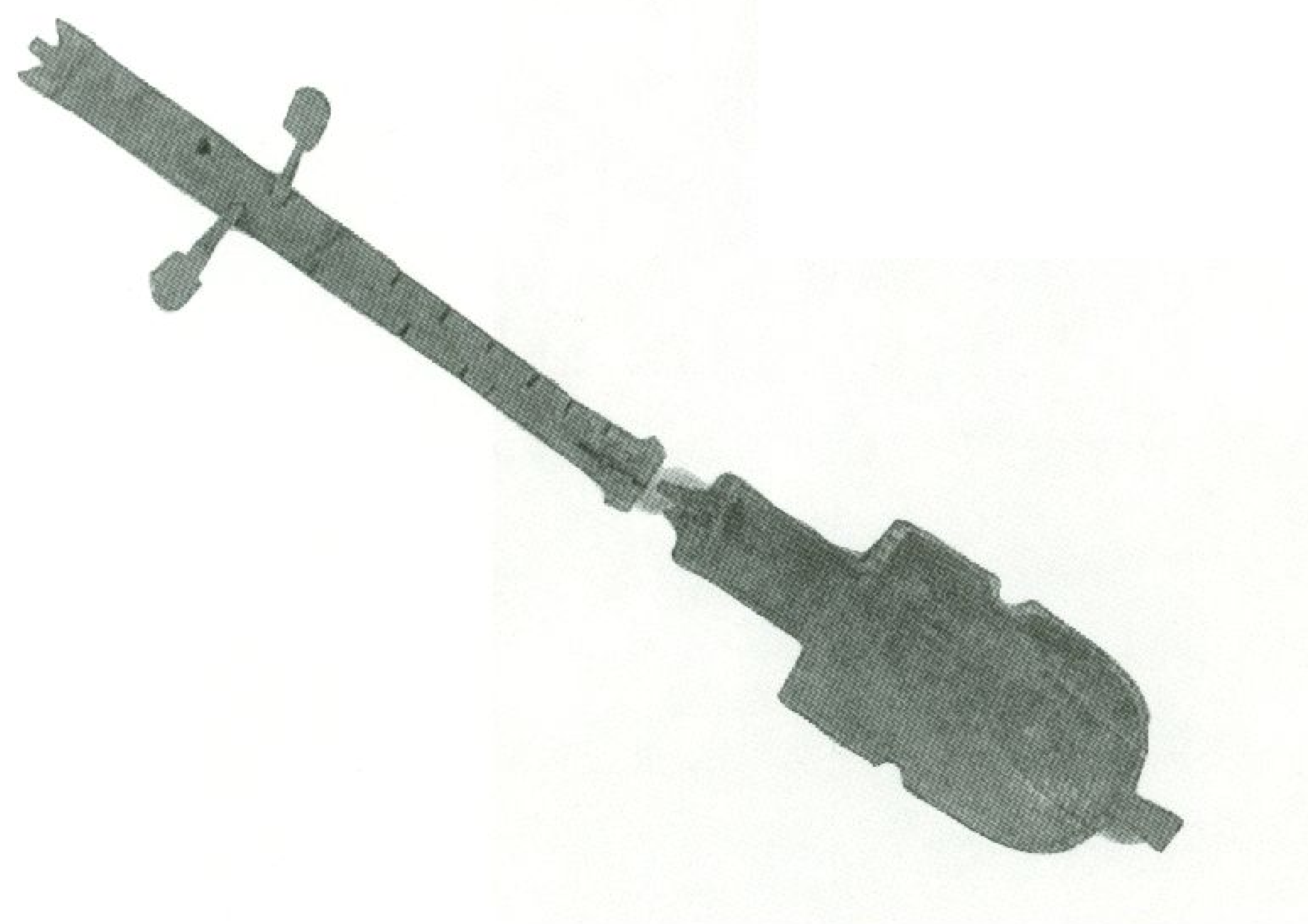
٤٤) المتحف الاثري - مريدا.
٤٥) المتحف الأثري - الرباط
٤٦) المتحف الأثري - صفاقس
٤٧) متحف باردو - تونس
٤٨) متحف باردو- تونس
٤٩) متحف الفنون الجميلة لمدينة غرونوبل - فرنسا



(٣٨)



(٣٩)



(٤٠)



(٤١)



(٤٢)


(٤٣)


(٤٤)

٥ - بلاد فارس

تثبت الحفريات الأخيرة وما أفرزته من أدلة أمدتنا بها الأواني الخزفية والنقوش المسمارية على ألواح فخارية وطينية، بأن آلة العود قد استعملت في منطقة فارس ذاتها، منذ القسم الأخير من القرن السادس عشر ق.م (راجع ما أشرنا إليه بالنسبة للعصر الكاشي بوادي الرافدين: ١٦ - ١٢ ق.م). وتواصل انتشارها مع إرساء الإمبراطورية الفارسية التي آلت إليها الزعامة بعد المدنيات البابلية والأشورية والفرعونية، فبسطت نفوذها على المنطقة مع الميديين (٧٠٨-٥٥٠ ق. م) والأكمينيين (٥٤٦-٣٣١ ق.م)... وحتى العصر الساساني (٢٢٦-٦٣٦ م) حيث ازدهرت آلة العود واحتلت مكانة عظيمة فيها. ومن بين الشواهد، نذكر: (الصور : ٤٣-٥٤) .

- بعض الألواح الطينية الصغيرة المحتوية على مشاهد للعزف على العود من مدينة سوسا (القسم الأخير من القرن السادس عشر ق.م.). ويمسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى ويستعمل المضراب الصغير. الرقبة طويلة خالية من الملاوي، الأوتار - وعددها ثلاثة - كانت تلف وتشد على القسم الأعلى من رقبة العود ويتدلى بعد ذلك الباقي إلى الأسفل وغالبا ما ينتهي بشراريب [٥٠].
- بعض الكؤوس البرونزية المعروفة باسم «سيتولا» (١٠ / ٩ ق.م.)، وهي مزخرفة بمشاهد العزف على العود. يمسك العازف آلته بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي صغير والرقبة طويلة وتتدلى من نهايتها إلى الأسفل بقايا الأوتار [٥١].
- مشاهد لآلة العود في بعض الصور الفارسية التي ترجع إلى ثمانية قرون قبل الميلاد[٥٢].



(٤٥)



(٤٦)

■ نقوش لآلة العود في تماثيل الجاندارا / Gandhâra (نسبة إلى مقاطعات تشمل جزءا كبيرا من أفغانستان وبعض باكستان)، يعود تاريخها إلى الفترة بين القرنين الأول والثالث الميلادي. عود من نوع البربط صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق، طريقة المسك مائلة إلى الأسفل (٥٣) (صورة ٤٣).

■ لوحة حائطية / فريسك، يعود إلى شرق تركستان (القرنين الخامس والسادس الميلادي). عود من نوع البربط صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق، طريقة المسك مائلة إلى الأسفل (صورة ٤٤).

■ كما تحتفظ متاحف روسيا وأوزباكستان بمجموعة أثار يعود تاريخها إلى الفترة بين القرنيين الأول والخامس الميلادي ، تدل على انتشار هذا الصنف من الأعواد في آسيا الوسطى (الصور: ٤٦ - ٥٤).

■ إناء فضي ساساني (يعود إلى القرن السادس الميلادي) ومن ضمن زخرفته مشهد عازفة على العود وقد مسكته - وهي واقفة - بصورة أفقية مستقيمة. وهو عود من نوع البربط، صندوقه الصوتي بشكل الكمثري، ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق. أما عدد الأوتار فهو أربعة وقد شدت على الغزالة(٥٤).

---

٥٠) متحف اللوفر - باريس

٥١) Literatur bei Calmeyer, in BJV 6

٥٢) Sachs: The History of musical Instruments, p.216-218

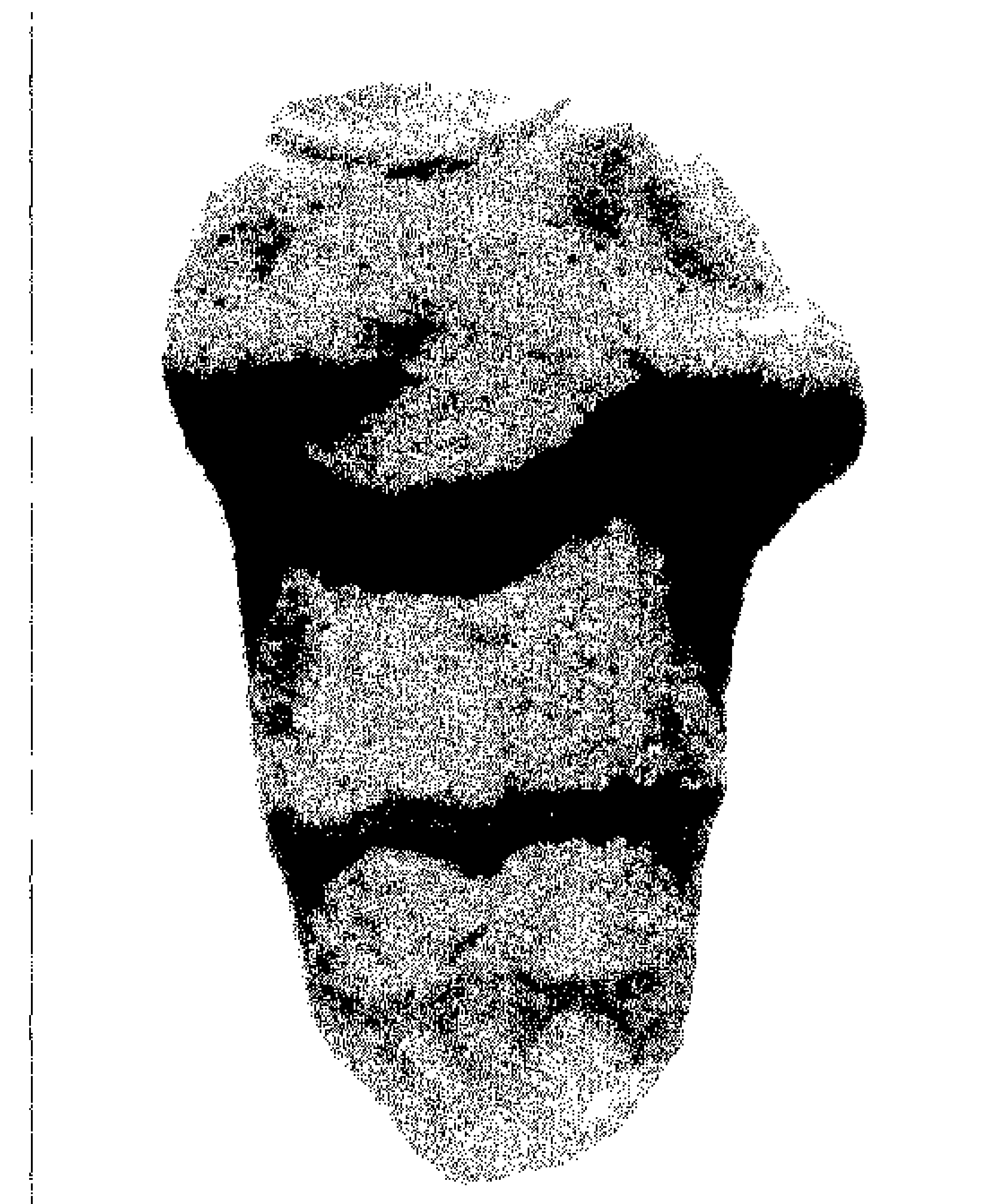
٥٣) متحف غيمي - باريس

٥٤) المتحف الأثري - طهران


(٤٧)


(٤٨)

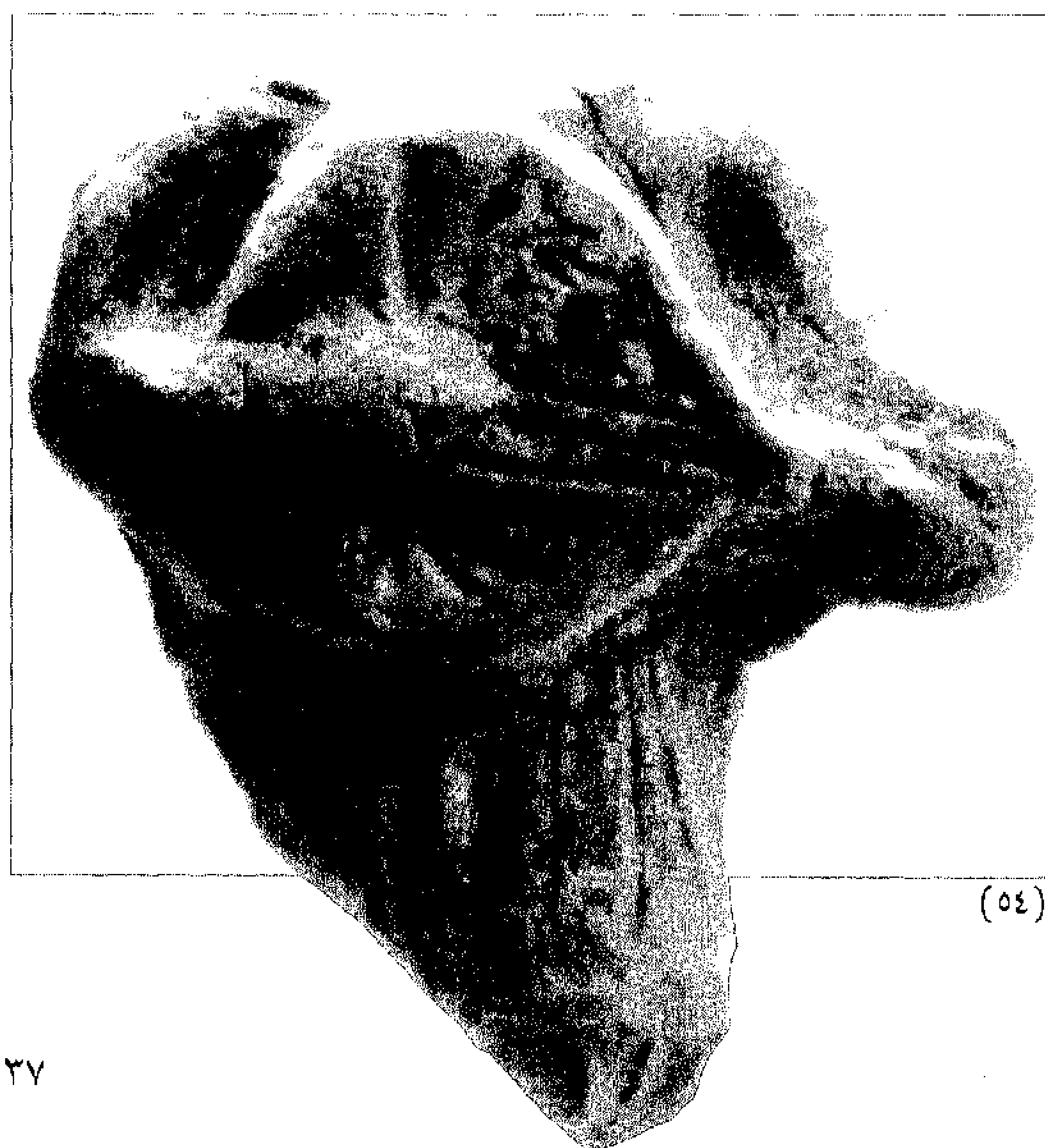

(٥٢)


(٤٩)


(٥٠)

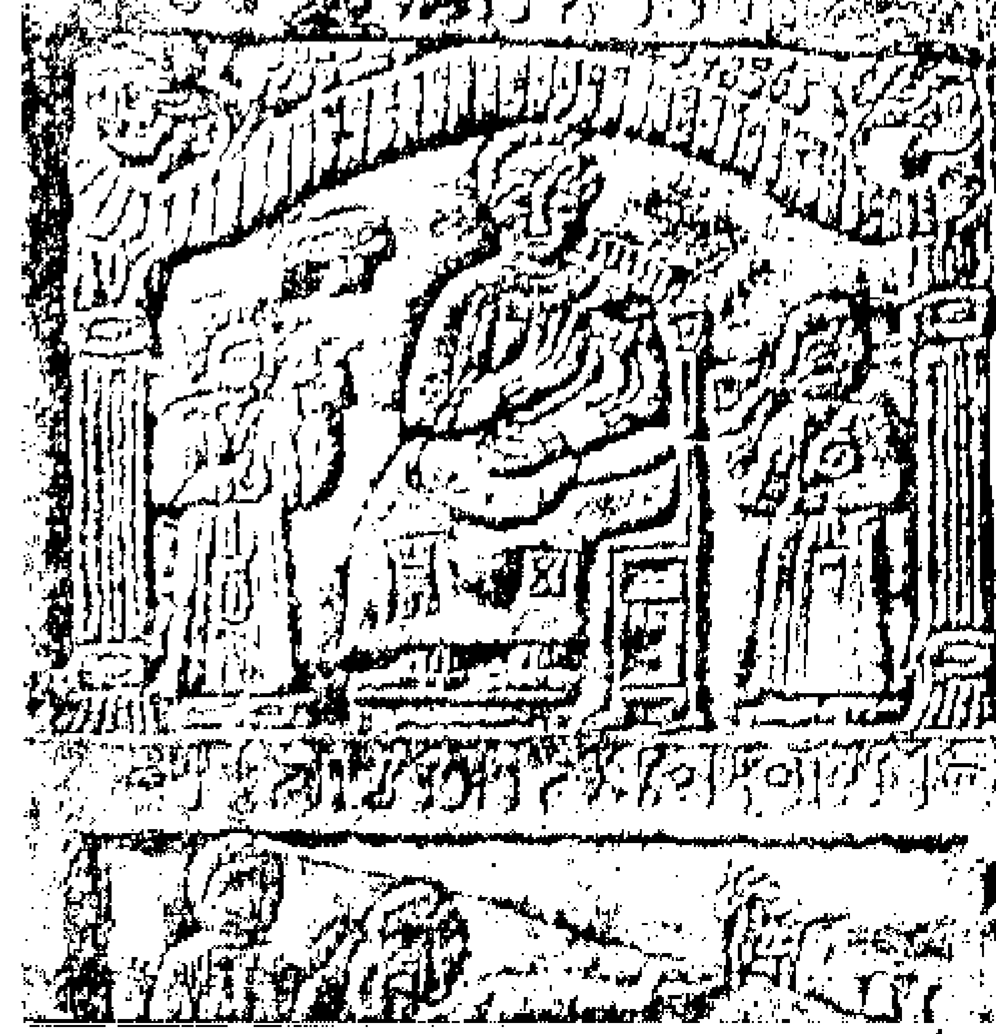

(٥١)


(٥٣)


(٥٤)

٦ - جزيرة العرب:

يرجّح الباحثون أن الشعوب التي أصبحت مع تعاقب الأجيال، أمم البابليين والأشوريين والفينيقيين وغيرهم من الشعوب التي شكلت حضارات بلاد الرافدين والهلال الخصيب والحوض الشرقي للبحر المتوسط، هم من نازحي جنوب الجزيرة العربية. غير أنه كما يقول أحدهم: « ليس بين كل البلاد التي تضاهي جزيرة العرب حجما أو بين كل الشعوب التي تناهز العرب في الأهمية التاريخية والمكانة العالمية، بلد أو شعب ناله من إهمال الباحثين في العصور الحديثة ما نال جزيرة العرب والشعب العربي». لقد شهدت الجزيرة حضارات ذات شأن، ففي الجنوب: «بلاد العرب السعيدة» أرض البخور والطيوب وحلقة الاتصال بين الشرقين الأقصى والأدنى، نقف على آثار مدنية رفيعة في فترة ضاربة في القدم، منها: سبأ ومعين وقطبان وحضرموت والتي امتد تأثيرها إلى الجانب الشرقي من إفريقيا (الحبشة). وفي الشمال:«الهلال الخصيب»، كان الكلدانيون والنبطيون؛ ومن بعدهما اللخميون والغسانيون، وهي حضارات مزدهرة، ازدادت إشراقا وذاع صيتها بفضل نزوح عرب الجنوب. لئن كانت معارفنا بموسيقى مختلف هذه الحضارات والبيئات العربية القديمة محدودة، فإن ما توفر لدينا من معلومات يفصح عن حركة فنية لامعة، وإذا ما اختصرنا على الآلات الموسيقية، فإننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من الإحالات والمفردات الخاصة بها، هي في حاجة إلى الدراسة المعمقة والتحليل المقارن. وفيما يتعلق بآلة العود، فإنه باستثناء الأساطير والروايات المشار إليها، وما نقلته تصانيف المخبرين وما شاكلها من كتب تاريخية وأدبية ومعاجم لغوية، فإن الشواهد الأثرية الدالة عليها في شبه الجزيرة تبقى نادرة، مما يستوجب استكمالها بما كشف عنه علم اللغة المقارن، وخاصة ما ورد ذكره في الشعر الجاهلي.



(٥٥)

١- **الآثار**: لا يتوفر لدينا فيما يتعلق بالعود، سوى شاهد واحد:

■ إحدى مسلات القبور السبائية (جنوب الجزيرة، القرن الثالث ميلادي). تحتوي على نحت بارز مؤلف من إفريزين، ومن جملة ما يحتويه الإفريز العلوي، امرأة واقفة تحمل عودا بيدها اليسرى، وهي ليس في وضعية العزف. الصندوق الصوتي متوسط الحجم وبشكل الكمثري، الوجه يحتوي على ثقبين مدورين لتقوية الصوت، والرقبة قصيرة (صورة : ٥٥) (٥٥)؛ وهو بالتالي، لا يختلف في جوهره، على العود المتداول في العصر الأموي.

هذه الوثيقة التي تعود إلى القرن الثالث الميلادي، تؤكد أن شبه الجزيرة العربية عرفت هذه الآلة منذ القديم. وهو ما يفند المزاعم القائلة بأن النضر بن الحارث (القرن السادس الميلادي) هو الذي جاء بالعود من الحيرة (٥٦)؛ أو أن سلمان الفارسي هو الذي أدخله إلى الحجاز، قبل أن يُشاع صيته ويستعمله موسيقيو صدر الإسلام مثل معبد وابن سريج وابن مسجح...

٢ - الشعر الجاهلي: بالاعتماد على ما أوردته أشعار الجاهلية - بالإضافة إلى ما وفرته المعاجم اللغوية - يتضح أن آلة العود كانت أكثر الملاهي شيوعا عند العرب، ومن أسمائه: «الكران، والمزهر والبربط والموتر، وبكل هذه الأسماء قد جاءت أشعارهم... ومن أسمائه التي لم تأت في الشعر، وإنما سُمي في الحديث: العرطبة» (٥٧):

* **الموتر**: آلة تصنع من خشبة مجوفة أو نصف قرعة، ويشد عليها وتر واحد يعزف بالإبهام (وقد تطلق الكلمة على الآلات الوترية عامة). قال لبيد العامري في معلقته:

بصبوحِ صافيةٍ وجَذْبِ كرينةٍ ❖ بمُوتّرٍ تأتالُهُ إبهامُها (٥٨)

* **الكران**: آلة بها صندوق مصوت وعنق ينحتان من قطعة واحدة، ويغطى وجه الصندوق الخشبي المجوف بجلد طبيعي دون معالجة أو دبغ، ويشد عليها وتران أو ثلاثة أوتار. وهو منتشر في الجزيرة العربية من قبل القرن الخامس الميلادي. يقول امرؤ القيس:

وإنْ أُمسِ مكْروبا فيا رُبَّ قينةٍ ❖ مُنَعَّمةٍ أعْملتُها بكرانِ (٥٩)

ومن أقوال لبيد

صعْلٌ كسافِلةِ القناةِ وظيفُهُ ❖ وكأنّ جُؤجُؤهُ صفيحُ كرانِ (٦٠)

* **المزهر**: نفس الكران مع إدخال بعض التحسينات، وذلك بتقصير طول رقبته، وتكبير تجويف صندوقه مع كساء وجهه بجلد مسوى ناصع البياض، وقد سمي المزهر بمعنى الأبيض المشرق. يشد على الآلة من وترين إلى أربعة أوتار. كانت شائعة الاستعمال في الجزيرة خلال القرن السادس الميلادي، يقول امرؤ القيس :

لها مِزهرٌ يعلو الخميسَ بصوتِهِ ❖ أجشُّ إذا ما حرّكتهُ اليدانِ (٦١)

ومن أقوال علقمة:

قد أشهدُ الشَّرْبَ فيهم مِزهَرٌ رنِمٌ ❖ والقومُ تصرعُهم صهباءُ خرْطوم (٦٢)

كما يتضح من هذه الأبيات المنتقاة من شعر الأعشى، أن المزهر يعد من الآلات المفضلة لدى قبيلة قريش(٦٣):

جالسٌ حولَه الندامى فما ينـ ❖ ـفك يُؤتى بمزهَرٍ مَجدوفِ

وشاهدُنا الوردُ والياسميـ ❖ ـنُ والمسمِعاتُ بقُصابها

ومِزهرُنا معمَلٌ دائم ❖ فأيُّ الثلاثةِ أزرى بها

*** البربط**: يشبه الكران والمزهر، غير أن صندوقه المصوت مغطى بوجه من خشب عوض الجلد؛ ويبدو أنه كان من الآلات الأساسية عند العرب الغساسنة (٦٤).

يقول الأعشى (٦٥):

ومُستَقُ سينينٍ ووَنٌّ وبَربطٌ ❖ يُجاوبُهُ صَنجٌ إذا ما ترنَّما

والناي نَرْمٍ وبربطٍ ذي بُحّة ❖ والصَّنجُ يبكي شجوَهُ أن يوضَعا

وبربطُنا دائمٌ مُعمَلٌ ❖ فأي أولئك أزرى بها (٦٦)

وبربطُنا دائمٌ مُعمَلٌ ❖ فقد كادَ يَغلِبُ إسكارَها (٦٧)

و توجد تسميات أخرى تشير صراحة إلى آلة العود ذو الرقبة الطويلة، وهي:

*** الطنبور**: صندوقه الصوتي صغير الحجم، وهو في شكل نصف كروي، ورقبته طويلة تتسع لعدد كبير من الدساتين، ويتفاوت عدد أوتاره بين وترين وثلاثة. إن تسمية هذه الآلة مشتقة من فعل «نبرص» بمعنى علو الصوت (٦٨)، وهو ما يميز فعلا الطابع الصوتي لآلة الطنبور مقارنة بصوت العود الذي يأتي أكثر رخامة . يقول الأعشى:

وطنابيرَ حِسانٍ صوتُها ❖ عندَ صَنجٍ كُلما مُسَّ أرَنّ (٦٩)

ويذكر الفارابي نوعا بقي مشهورا في عصره، يعرف بالطنبور البغدادي أو الميزاني، به وتران وخمسة دساتين، يقول أنها «تسمّى الدساتين الجاهلية، والألحان المؤلفة من النغم التي تُسمع منها، تُسمى الألحان الجاهلية، وهذه هي التي كانت تُستعمل في القديم» (٧٠). ويفيد ابن سيدة : «أن الطنبور والطنبار عربية ويسمى أيضا الون» (٧١)؛ ويشير المفضل بن سلمة: «ومن الملاهي الطنبور وهو الدريج والون» (٧٢). من ذلك هذه الأبيات للأعشى:

بالجُلَّسانِ وطَيِّبٍ أردانُه ❖ بالوَنِّ يضربُ لي يكُرُّ الإصبعا

ومُستَقُ سينينٍ ووَنٌّ وبَربط ❖ يُجاوبُه صَنجٌ اذا ما ترنَّما (٧٣)

ومن بين المصطلحات الواردة في أشعار العرب، يضيف المفضل بن سلمة (٧٤):

*** المحابض**: أي أوتار العود، وهي الشرْع، ومفردها شِرْعة، فمنها: الزير، المثنى (الثاني)، المثلث (الثالث) والبم (أصلها بام أي الأعلى والأول في الترتيب)... ويُقال للتي يسميها الفرس الدساتين: **العِتبُ** . وكل ذلك قد جاء في الشعر، قال تميم بن أبي بن مُقبل:

صدحت لنا جيّداءُ يركُض ساقها ❖ عند التجار مجامِعَ الخلْخال

فُضلى تنازعها المحابضُ رجْعَها ❖ بأحدّ لا صحِلٍ ولامِصْحال

ومن أقوال الأعشى:

وثنى الكفَّ على ذي عتَبٍ ❖ يَصِلِ الصوتَ بذي زيرٍ أبَحّ (٧٥)

وقال بشر بن عمرو ابن مرثد:

وتبيتُ داجنةٌ تُجاوب مثلَها ❖ خوْدا مُنعَّمة وتضرب معتبا (٧٦)

---

٥٥) Grohmann : Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients, München, 1963, p. 227, pl. XVIII, 1

٥٦) تقع جنوب الكوفة بثلاثة أميال وكانت مركزا مهما حكمت فيه سلالة من عرب اليمن عرفت باسم تنوخ، أصبحت هذه المدينة في زمن اللخميين، من أزهر مدن الشرق، وإليها أرسل الملك الفارسي يزدجرد الأول ابنه الأمير بهرام جور ليتلقى ثقافته، فتعلم هناك الموسيقى بين المعارف العربية الأخرى، وعندما اعتلى العرش: ٤٢١-٤٣٨، كانت أولى أعماله، رفع طبقة المغنين في بلاطه وتحسين حالهم الاجتماعي، الطبري: **التاريخ** ، ط بريل - لندن، ا ، ص ١٥٨؛ المسعود: **مروج الذهب**، III ، ص ١٥٧.

٥٧) المفضل بن سلمة: **كتاب الملاهي وأسماؤها**، ص ١٦.

٥٨) تأتاله من الانتيال، أي إصلاح توقيع الأوتار وهو ما يعرف بالتسوية، الدوزنة أو التعديل (**كتاب الملاهي وأسمائها**، ص ٨٣).

٥٩) كتاب **الملاهي وأسمائها**، ص ٨٣.

٦٠) **تاج العروس**، مادة: «كرن».

٦١) الأسد : **القيان** ...، ص ١١١.

٦٢) **شرح ديوان علقمة** ، ط.الجزائر، ص٦٧

٦٣) **ديوان الأعشى**، قصيدة ; ٦٣؛ ٢٣؛ ٢٢؛ ٢٠-٢١

٦٤) **الأغاني**، XVI ، ص ١٥

٦٥) **ديوان**...، قصيد: ١١:٥٥

٦٦) **كتاب الملاهي**، ص ١٨

٦٧) **ديوان**...، قصيد: ٦٤

٦٨) الموسوعة **الإسلامية** ، مادة «طنبور»، IV، ٢٦٩ ـ ٢٧١

٦٩) **ديوان**: قصيدة: ٧٨

٧٠) **الموسيقى الكبير** ص ٦٢١ ـ ٦٩٨

٧١) **المخصص**، ص ١٧

٧٢) **كتاب الملاهي وأسمائها**، ص ٦٥ و ٨٥

٧٣) **ديوان**، قصيدة: ٥٥

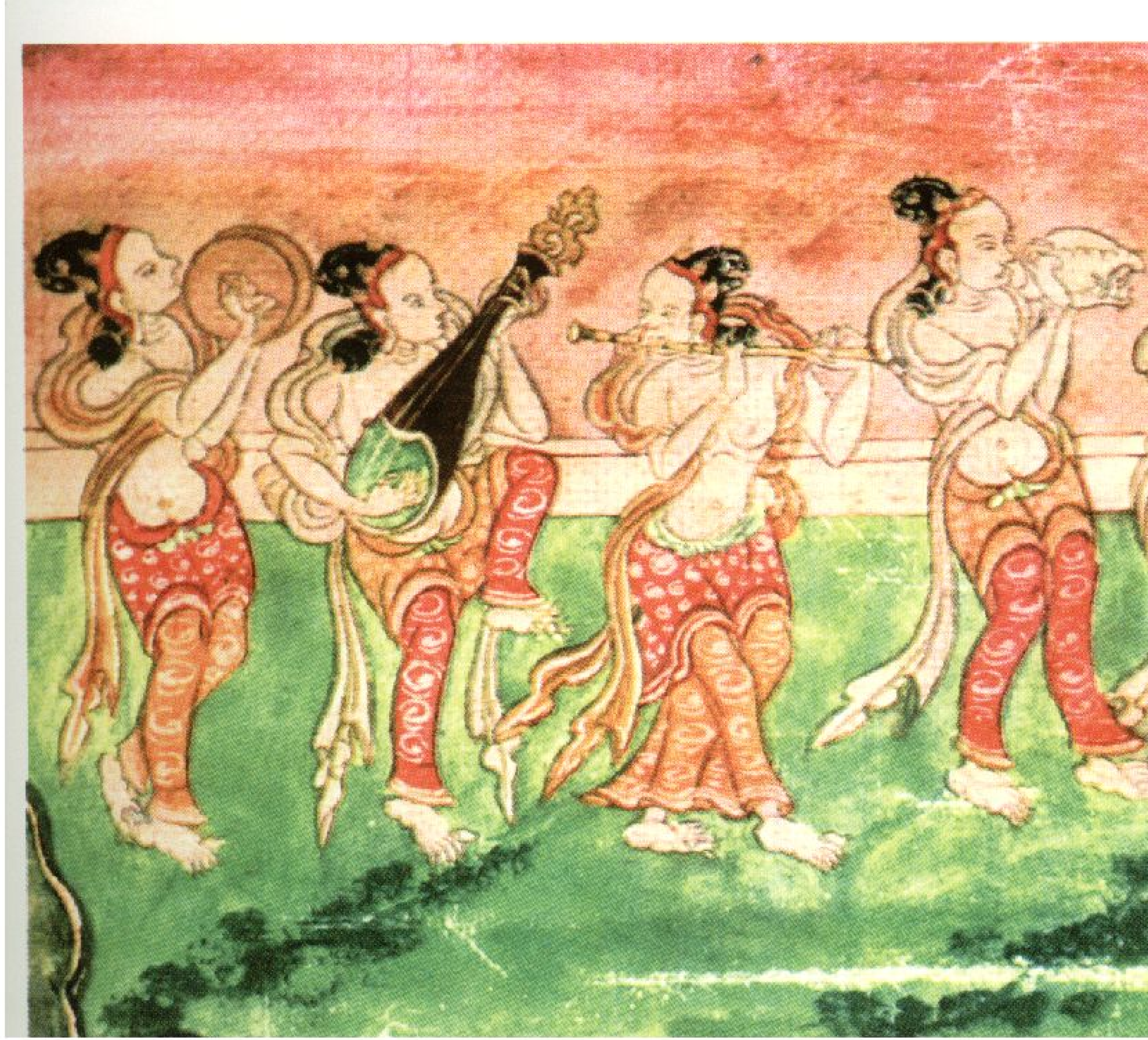
٧٤) **كتاب الملاهي وأسمائها**، ص ١٨-٢٠

٧٥) **ديوان**، قصيدة: ٧٨

٧٦) **المفضليات**، ٧١



(٥٦)



(٥٧)

٧ - آسيا الشرقية (الحضارتين الصينية والهندية):

نشأت الأولى عند ضفاف النهر الأصفر، وانتشرت لتعم على شعوب الشرق الأقصى (بين الهند والصين) وتجمع بينها في أخلاقياتها وعلومها وآدابها وفنونها؛ واتخذت الثانية من وادي نهر السند مقرا لها منذ أكثر من ٣٠٠٠ ق.م. ولقد اتسع نشاطهما ليمتد إلى بلاد الشرق الأدنى وحوض البحر الأبيض المتوسط، رابطا بينهما وبين الحضارات الأخرى التي عاصرتها في بلاد الرافدين ومصر وفارس واليونان. وموسيقى هذه المناطق - بالرغم من قدمها - لم تتضح معالمها إلا مع بدايات القرن السابع ق.م. واعتمادا على المادة الأثرية المتوفرة، يمكننا القول بأن آلة العود ظهرت في الصين منذ القرن السادس ق.م وفي الهند بداية من القرن الأول، نذكر من بينها:

- الهند:

■ نقش برونزي (القرن الخامس ميلادي)، يعود إلى إمبراطورية جوبتا التي استقرت على نهر الغانج: ويمثل عازف على آلة العود / الفينا القديمة (عود ذو عنق قصير). (صورة : ٥٦)

- الصين (صور ٥٧ - ٧١) :

■ فرقة نسائية من بينها عازفة على آلة وترية من فصيلة العود (يشبه القنبوس). أثر يعود إلى سلالة هان الصينية (٢٠٦ ق.م - ٢٦٠ ب.م) . (صورة ٥٧) .

■ رسم جداري بالمعابد الصخرية «الألف بوذا» بمنطقة توان- هوانغ / مقاطعة كان - سو، يعود إلى أسرة سوي (٥٨١-٦١٨ م): يمثل عازف على عود صندوقه الصوتي في شكل دائري، عنقه قصير وله خمسة أوتار يعزف عليها بمضراب. طريقة المسك



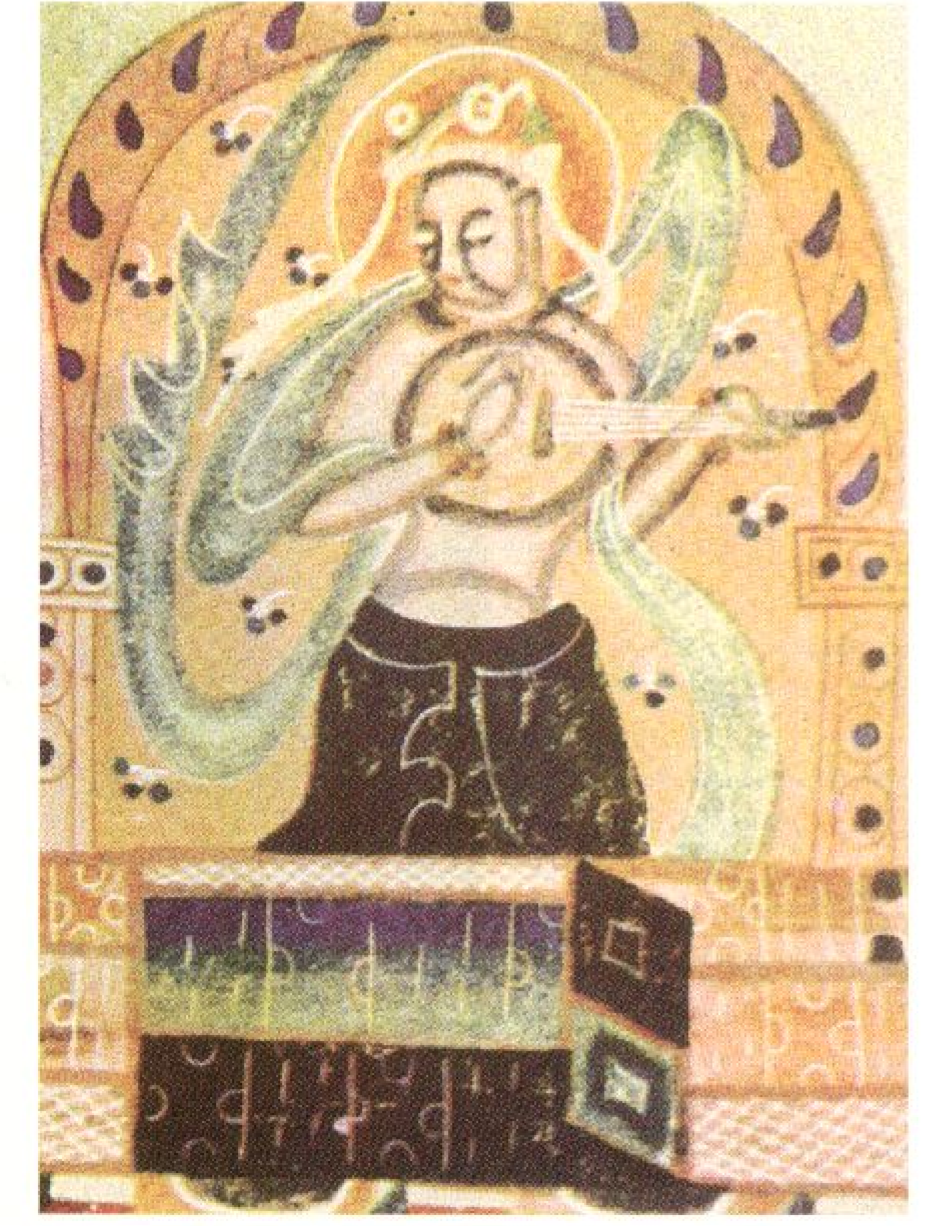
(٦٢)



(٦٠)



(٥٩)



(٥٨)

مستقيمة [٧٧] . (صورة ٥٨) .

■ مجموعة من ثماني منحوتات طينية صغيرة (طولها من ١٧ إلى ١٩ سم) عثر عليها بقبر شانغ شينغ (قائد أسرة « سُوي»: ٥٨١-٦١٨) في أنفان يانغ / منطقة هونان الصينية: تمثل مجموعة عازفين على جنك، ناي مستعرض، وعود يحاكي في شكله آلة «البي- باء» / Phî-phâ الحالية: الصندوق مستطيل الشكل مع ظهر محدّب ووجه مسطح، وفي اتجاهه إلى العنق، يتقلص حجمه شيئا فشيئا إلى أن ينتهي بالبنجق. له أربعة أوتار و طريقة المســك مائلة إلى الأسفل [٧٨]. (صورة ٥٩-٦٠) .

■ مجموعة تماثيل صغيرة تعود إلى أسرة «تانغ» (٦١٨-٩٠٦ م): تمثل فرقة نسائية تابعة للبلاط، من بينها عازفة عود يشبه في شكله وطريقة مسكه التمثال السابق [٧٩]. (صورة ٦١) .



(٦١)

٧٧) المتحف الهندي - كالكوتا
٧٨) متحف التاريخ - بكين
٧٩) متحف التاريخ - بكين

الفصل الثالث

استنتاج حول أصول آلة العود وخصائصها



أ / التحديد الزمني لتاريخ ظهور آلة العود

بالنظر إلى مختلف الشواهد الأثرية المتوفرة حاليا، يمكننا رسم جدول زمني يحدد أول ظهور للعود (بنوعيه)، بالمناطق المتطرق إليها، وذلك كالآتي:

١- الآلة ذات الصندوق الصوتي االصغير والرقبة الطويلة (عائلة الطنبور):

المنطقة	المرحلة
بلاد الرافدين	٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م
وادي النيل	١٥٨٠ - ١٣٢٠ ق.م
بلاد فارس	القرن ١٦ ق.م
الحوض الشرقي للمتوسط	١٦ - ١٣ ق.م
الأناضول	نهاية الألف لثاني
كامل حوض البحر الابيض المتوسط - الفترة اليونانية - الفترة الرومانية والبيزنطية	القرن ٥ ق. م أواخر ١ - ٢ م

٢ - الآلة ذات الصندوق الصوتي الكبير نسبيا والرقبة القصيرة (عائلة العود):

المنطقة	المرحلة
بلاد فارس	ق ٣ - ٥ م
جزيرة العرب (جنوب)	ق ٣ م
الهند	ق ٥ م
الصين	٥٨١ - ٦١٨ م

ب / وصف مقارن لأجزاء آلة العود من خلال الشواهد والدراسات الأثرية:

إذا ما استثنينا بعض الهنات - كالتعصب العنصري، والتحيز الشعوبي، وغيرها من الأفكار والأحكام السلبية- التي علقت ببعض الدراسات حول زمان

ومكان نشأة آلة العود، فإن ما تم جمعه وتحقيقه في مجال تاريخها ومراحل تطورها، يُعد كسبا هاما مكّن من رسم صورة أكثر وضوحا عن طبيعة الآلة وخصائص أجزائها، من أهمها[٨٠]:

٣. الآلة ذات العنق الطويل (فصيلة الطنبور):

- الجانب التاريخي: إن أقدم أثر يتعلق بظهور آلة وترية من فصيلة العود، جاء من بلاد الرافدين، وهو يعود إلى العصر الأكدي (حوالي ٢٣٥٠- ٢١٧٠ ق. م).
- نوعية الآلة: إن الشواهد المختلفة، تدل على أن أعواد الحضارات القديمة، هي من فصيلة الآلات ذات العنق الطويل (أي من نوع الطنبور).
- أجزاء الآلة ومكوناتها: تتطابق هذه الآلات فيما بينها، من حيث المكونات الرئيسية لأجزائها، وهي تتنوع في أشكالها ونسب أحجامها وعدد أوتارها وزخارفها والمواد التي صنعت منها، وأحيانا في طريقة مسكها وكيفية العزف عليها. مما يمكن تلخيصه كالآتي:

■ **الصندوق الصوتي:** تدل مشاهد العزف المختلفة على العود منذ العصر الأكدي (حوالي ٢٣٥٠- ٢١٧٠ ق. م) بوادي الرافدين، على أن الصندوق الصوتي صغير نسبيا، مدور أو كمثري الشكل. وفي العصر الكشي (١٥-١٢ ق.م) وُجد، إلى جانب النوع الأول، نوع ثان صندوقه الصوتي مستطيل، زواياه محدبة وكبير نسبيا؛ وقد انتشر تداوله في الأقاليم الأخرى.

أما الأعواد المصرية التي يعود تاريخها إلى المملكة الحديثة (١٥٨٠-١٠٩٠ ق. م) وبالتحديد الأسرة الثامنة عشرة (١٥٨٠-١٣٩٠ ق.م)، فتبدو مختلفة في تفاصيل أجزائها، وهو ما نلاحظه خاصة من خلال الآلات الأصلية المشار إليها والتي عُثر عليها شبه كاملة، وهي صنفان: الأول، صندوق صوتي طويل ورفيع نسبيا وزواياه محدبة، وهو من خشب الأرز، بيضوي الشكل، منتفخ الظهر؛ بينما الصنف الثاني، فجسمه الصوتي صغير، معمول من قطعة واحدة من الخشب أو من ترس السلحفاة.

في الحضارة الإغريقية، أول أثر للعود (باندورا / باندوريوم) يعود إلى الفترة الكلاسيكية، غير أن الآلة لم تلقى رواجا إلا في العصر الروماني، وتبين الشواهد الأثرية على أن الصندوق الصوتي، كان في شكل نصف كروي أو في شكل مستطيل مقبب ذو زوايا حادة. وفي نفس الفترة، تفيد شواهد أيقنوغرافية من شمال أفريقيا، بأنه إلى جانب الشكل شبه الكروي، يوجد نوع صندوقه الصوتي من ترس السلحفاة (كما لاحظناه في إحدى أنواع العود المصري القديم) [٨١]، وهو ما يدل في رأينا، على عراقة استعمال هذا الصنف من الآلات عند الأمازغيين، علما وأنها لا تزال منتشرة إلى اليوم، في الموسيقى الشعبية المغاربية.

■ **الوجه العلوي:** تفيد الشواهد أنه مغطى بغشاء من جلد الحيوان، وفي النماذج الأصلية المشار إليها بمصر، مصبوغ باللون الأحمر، و به عدة حزات لمرور الرقبة، وثقوب صغيرة (حوالي الستة) لتقوية الصوت؛

■ **الذراع** / المقبض/ الرقبة: تمتد من الصندوق، وهي طويلة نسبيا، اسطوانية الشكل وخالية من أي طوق أو ملمس. وفي النماذج المصرية الأصلية، نلاحظ بأن الرقبة تمر عبر عدة فتحات بالوجه الجلدي- أي أنه مثبت بالصندوق بواسطة وجهه الجلدي حيث يتخلله عدّة مرّات - و بطرفها العلوي قطعة خشبية صغيرة (غزالة) مثلثة الشكل، بها حزات تمر عليها الأوتار. كما تتميز بعض النماذج المتأخرة - مثل الباندورا في العصر الروماني - بسمك عرض الرقبة التي يبلغ طولها ضعفي طول الصندوق الممتدة منه؛ وأحيانا بوجود حزات جانبية كأنها دساتين نصفية؛

■ **الأوتار:** تمتد على وجه الصندوق الصوتي والرقبة، فهي تثبت في أسفل الصندوق من جهة، وفي نهاية الرقبة من جهة أخرى. إن أوتار الآلات التي عثر عليها في مقبرة أور الملكية بالعراق، وهي تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث بوادي الرافدين (٢٥٠٠-٢٣٥٠ ق.م.)، كانت مصنوعة من مصران الحيوان، كذلك بالنسبة للنماذج الأصلية لآلة العود التي عثر عليها في مدافن طيبة. سمك هذه الأخيرة، حوالي ١ ملم وطولها ٩٧ سم، وهي تنطلق من زر بارز في بداية الذراع، لتصل إلى القسم الأخير منه حيث لفت وثبتت، ليس بواسطة

مفاتيح، بل بعقد من الكتان وقد تدلى قسم منها إلى الأسفل. عدد الأوتار يتراوح من اثنين في الشواهد القديمة، إلى ثلاثة كما يتضح من بعض النماذج الأصلية المصرية (القرن الخامس عشر ق. م)، ومن الوركاء بوادي الرافدين (العصر السلوقي بداية من القرن الرابع قبل الميلاد)، وكذلك العصر الروماني حيث وجدت شواهد (القرن الثالث الميلادي) بها أربعة أوتار يبدو أنها تشد إلى مشط بنهاية الصندوق، وتمتد لتصل إلى الملاوي بأعلى الرقبة؛

■ **الملاوي** / المفاتيح: فهي في الأعواد القديمة، ومن بينها النماذج الأصلية التي وصلتنا من مدافن طيبة، غير مستعملة، وإن كنا نلاحظ في أحدها (عهد الملكة حاتشبسوت: ١٥٢٠ - ١٤٨٤) جزء خشبي صغير متحرك يبدو انه يستعمل لتسوية الأوتار ، مع ذلك فان وجود المفاتيح لايتضح فعلاً إلا في الآثار المتأخرة، كالتي تعود إلى عصر السلوقي ببلاد الرافدين (٣٢٢ ق. م - ٢٢٦ م، في أثر جاء من الوركاء)، أو تلك العائدة إلى الفترة الرومانية، من بينها الآثار التي عثر عليها بشمال إفريقيا (بين أواخر القرن الأول والسادس الميلادي). هذا ما يؤكده العود الأصلي الذي عثر عليه بمدينة أنتينوبوليس / مصر العليا (القرن الثالث ميلادي) والذي يحتفظ بمفتاحين وثقب لمفتاح ثالث.

■ **المضراب**: يظهر أن عازفي العصر البابلي القديم بحضارة الرافدين، قد فضلوا استعمال المضراب على نقر الأوتار بالأصابع، بل توجد شواهد تدل على استعمال المضراب منذ عصر فجر السلالات الأول (حوالي ٢٦٥٠ ق.م). والنموذج الذي عثر عليه بمصر، معلق بحبل في عود يرجع عهده إلى سنة ١٣٠٠ ق.م، يفيد بأن المضراب المستعمل صغير الحجم، وهو من الخشب المصقول. وفي الفترة الرومانية البيزنطية، يوجد أثر واحد لاستعمال المضراب، إذ أن بقية الشواهد توحي باستعمال الأصابع.

- **طريقة مسك الآلة**: تظهرها الآثار المعتمدة مائلة شيئاً ما في العصر الأكدي، غير أنها خلال العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ٢٣٥١ ق. م) : تبدو أفقية، لتصير في العصر الكشي (١٥-١٢ ق. م) مائلة إلى الأعلى والصندوق الصوتي يكون عند الجانب الأيمن من العازف ؛ وهو ما نلاحظه بالنسبة للعصر الأشوري الحديث (٩١١-٦١٢ ق. م)؛ وكذلك لدى المصريين منذ الأسرة الثامنة (١٦٠٠ - ١٥٠٠ ق. م) وحتى العصور الإسلامية؛ وهي أيضا الأكثر رواجا في العهود الفارسية والرومانية والبيزنطية، بينما انعكس الأمر في بلاد الرافدين خلال العصر السلوقي (٣١٢ - ٥٣١ ق. م) ليصبح وضع الآلة مائلا إلى الأسفل. كما نلاحظ من خلال شواهد العهد الروماني، بأن آلة الباندورا تُمسك بضم الصندوق فوق الخنصر، وتثبته بالضغط عليه بكف اليد اليمنى، بينما تحافظ اليد اليسرى على توازن الآلة، بمسكها الرقبة في جزئها الأسفل وإسنادها على فتحة الإبهام. كما يظهر ضغط أصابع اليد اليسرى على الأوتار في مستوى الرقبة، بينما تقوم اليد اليمنى بجس الأوتار في نهاية الصندوق، وبالتالي غياب استعمال المضراب.

- **أهمية الآلة**: يظهر جليا من خلال النقوش والآثار المختلفة، مدى أهمية آلة العود وانتشارها لدى الحضارات القديمة حيث كان يعزف عليها الرجال والنساء. وتبدو في الشواهد المصرية كآلة أساسية في أغلب الفرق الموسيقية؛ نوع صغير الحجم تبرزه الرسوم الجدارية للمدافن، تعزف عليه موسيقيات بمصاحبة آلة الجنك الزاوي والمزمار المزدوج.

٤. الآلة ذات العنق القصير(فصيلة العود):

إذا ما اعتمدنا فقط على الأدلة الأثرية المتحصل عليها، فإن تاريخ أول ظهور لهذه الآلة يبرز من خلال صنفين متقاربين:

- صنف يتضح في آثار صينية تعود إلى أسرة « سُوّي » (٥٨١-٦١٨ م)، وهو يشبه آلة ز البي- باء / P'î-p'â الحالية: الصندوق الصوتي من خشب، مستطيل الشكل مع ظهر محدّب ووجه مسطح، وفي اتجاهه إلى العنق، يتقلص حجمه شيئا فشيئا إلى أن ينتهي بالبنجق. له أربعة أوتار، وطريقة المسك مائلة إلى الأسفل ويستعمل المضراب. ويُرجّح أن تكون الآلة قد دخلت إلى الصين وإلى البلدان المجاورة (كوريا، فيتنام، كومبوديا واليابان)، من آسيا الوسطى، خلال حكم أسرة «هان » (٢٠٦ ق.م - ٢٤ م). وقد دخلت فيما بعد إلى الشرق الأدنى مع المغول في القرن الثالث عشر الميلادي .

- صنف ثان، يشاهد في آثار متفرقة تعود إلى الفترة الساسانية (٢٢٦-٦٣٦م)، وتفيد الأدلة المتوفرة، إن الآلة تشبه إلى حد كبير، آلة البربط: عود من قطعة خشبية واحدة، صندوقه الصوتي بشكل الكمثري مع ظهر محدّب ووجه خشبي مسطح، وينتهي برقبة قصيرة بها بنجق؛ طريقة المسك مائلة إلى الأسفل (أحيانا أفقية). ونظرا لتشابهه بآلات العود الجاوية والصينية، يعتقد البعض أنه دخل إلى المنطقة، من الهند وأفغانستان. غير أن هذا يبقى مجرد احتمال لا يزال يفتقر إلى الدليل. ومما هو معروف، فإن إيران كانت حلقة اتصال بين الشرق والغرب سواء كمانحة أو متقبلة أو وسيطة، بفضل موقعها عبر الطرق المهمة للتجارة الأسيوية. هذا يبدو جليا طوال العصر الساساني، حيث تعمق الاتصال والتبادل مع أواسط آسيا من الصين والهند إلى بحر إيجة تقريبا، ومن البحر الأسود إلى البحر العربي، خاصة في عهد كل من كسرى الأول (أنوشروان: ٥٣١-٥٧٩م) وكسرى الثاني (برويز: ٥٩٠- ٦٢٨ م) حيث كان من بين المناطق التي ضمتها الإمبراطورية الساسانية: العراق والشام واليمن ومصر. في هذه الفترة طرأت على العود تغييرات هامة، من أبرزها، ظهور وانتشار النوع المتميّز بكبر الصندوق المصوت وقصر الرقبة. وهذه التغييرات التي يصعب - في غياب الأدلة - إرجاعها إلى جهة معينة، تتلخص في التالي:

- **الصندوق**: من الخشب، كبير الحجم وبشكل كمثري أو مستطيل، مع ظهر محدّب ووجه خشبي مسطح.
- **الرقبة**: قصيرة وعريضة مقارنة بالعود القديم، وهي امتداد للصندوق، أي يصنعان من قطعة واحدة.
- **البنجق** (بيت الملاوي): يأتي في نهاية الرقبة ويحتوي على الملاوي.
- **الأوتار**: أربعة، وهي من الأمعاء، وقد شدت على الغزالة.
- **طريقة مسك الآلة**: بصورة مائلة إلى الأسفل وأحيانا أفقية.

وتجدر الإشارة، إلى أن أول استعمال لتسمية «بربط» جاءتنا - كما رأينا - عن طريق النصوص العربية ومن أقدمها الشعر الجاهلي. وعرفت التسمية تفاسير عدة، منها: أنها معربة من الكلمة الفارسية «بربت»، أي صدر البط؛ لأن صورته تشبه صدر طائر البط وعنقه[٨٢]؛ أو أنها مشتقة من اسم باربد مغني خسرو برويز (كسرى الثاني: ٥٩٠- ٦٢٨ م)[٨٣]. كما يعتقد البعض أن اليونان استعاروا الكلمتين والآلة نفسها، من ذلك جاءت تسميتهم لها بـ «باربتوس» (في حين أن هذا المصطلح يعني آلة الليرة وليس العود)... البعض الآخر يرى أن البربط «من جنس الطنبور الفارسي القديم، ذو الوجه من الجلد، وهو ما يعرف بالطنبور العجمي، صندوقه صغير، بعضه مغطى بالجلد وبعضه بالخشب وجميعه قطع واحد محفور، والأصل في تسميته أنه محرف عن (بارباتره)، بمعنى الطنبور ذي الدف، أي المعلق به صندوق مستدير كالطبلة»[٨٤]... غير أن مثل هذه الآراء تفندها - كما رأينا - الأدلة الأثرية.

ومن المؤكد، أن البربط كان يُعد من الآلات الأساسية عند عرب الجاهلية[٨٥]، وأنه حتى بعد شيوع تسمية ز عود ز بداية من صدر الإسلام، بقي مصطلح البربط متداولا لفترة طويلة، خاصة بالنسبة للعود القديم[٨٦].

---

٨٠) راجع الصور المرفقة .

٨١) تبيّن الدراسات أن محاكاة الأشكال الحيوانية أو استعمال أجزاء معينة منها في صناعة أحد مكونات الآلة، هو فعل عقائدي طوطمي، يؤمن باستمرارية حيوية القوى الطوطمية في الآلة
Jacques BRIL, Origines et symbolisme des instruments de musique, p.30-31.

٨٢) السيد آدي شير: **معجم الألفاظ الفارسية المعربة**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٨؛ الخوارزمي: **مفاتيح العلوم**، الباب السابع الفصل الأول، ص ١٨٠؛ ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، القاهرة ١٨٦٩-١٨٧١؛ **تاج العروس**.

٨٣) حسين مجيب المصري: **صلات بين العرب والفرس والترك دراسة تاريخية أدبية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٦٤.

٨٤) غطاس خشبه: تحقيق **كتاب الملاهي وأسمائها**، ص ١١ (هامش ١)

٨٥) راجع النصوص الشعرية؛ **الأغاني**، XVI ، ص ١٥.

٨٦) أنظر مثلا: «جوامع علم الموسيقي» ، من **كتاب الشفاء**، لابن سينا : ت ١٠٢٧م

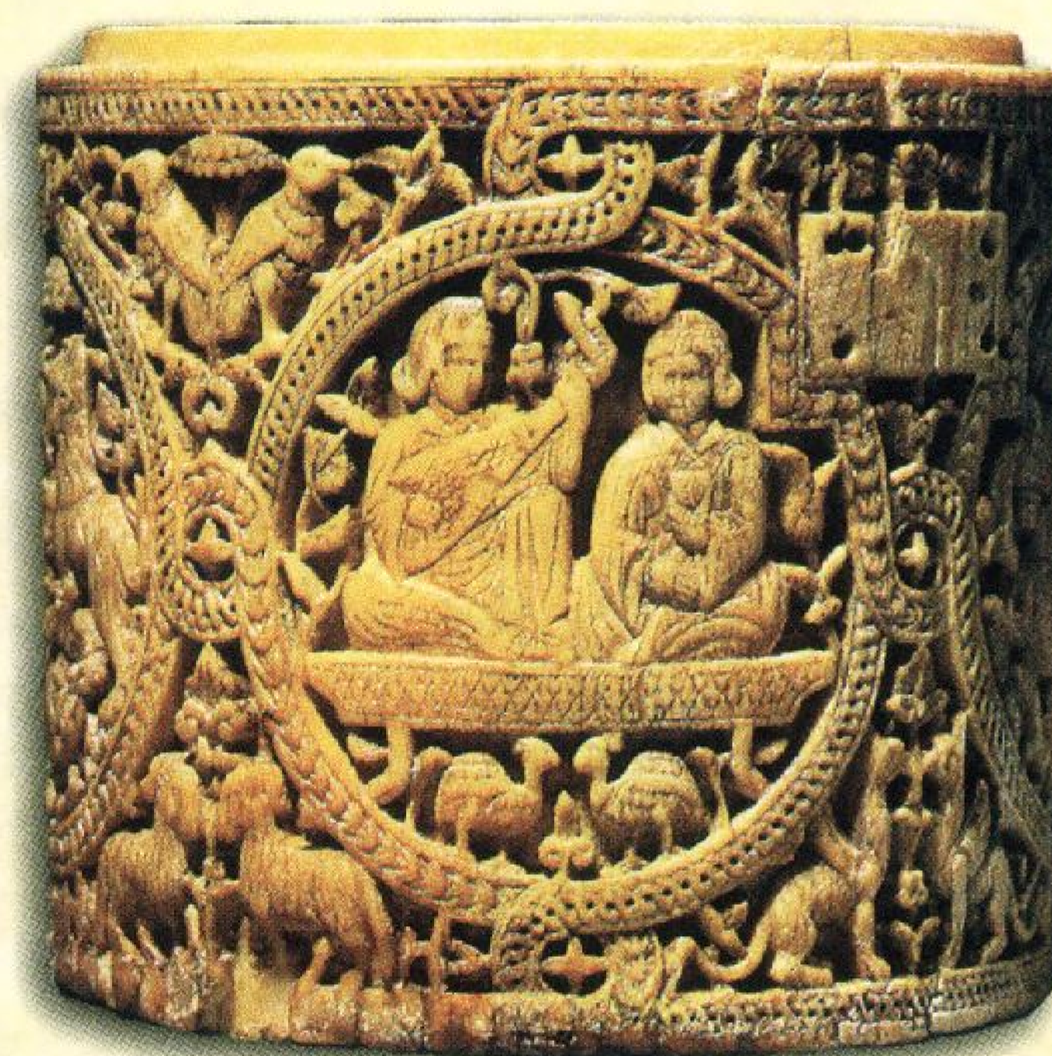
الباب الثاني

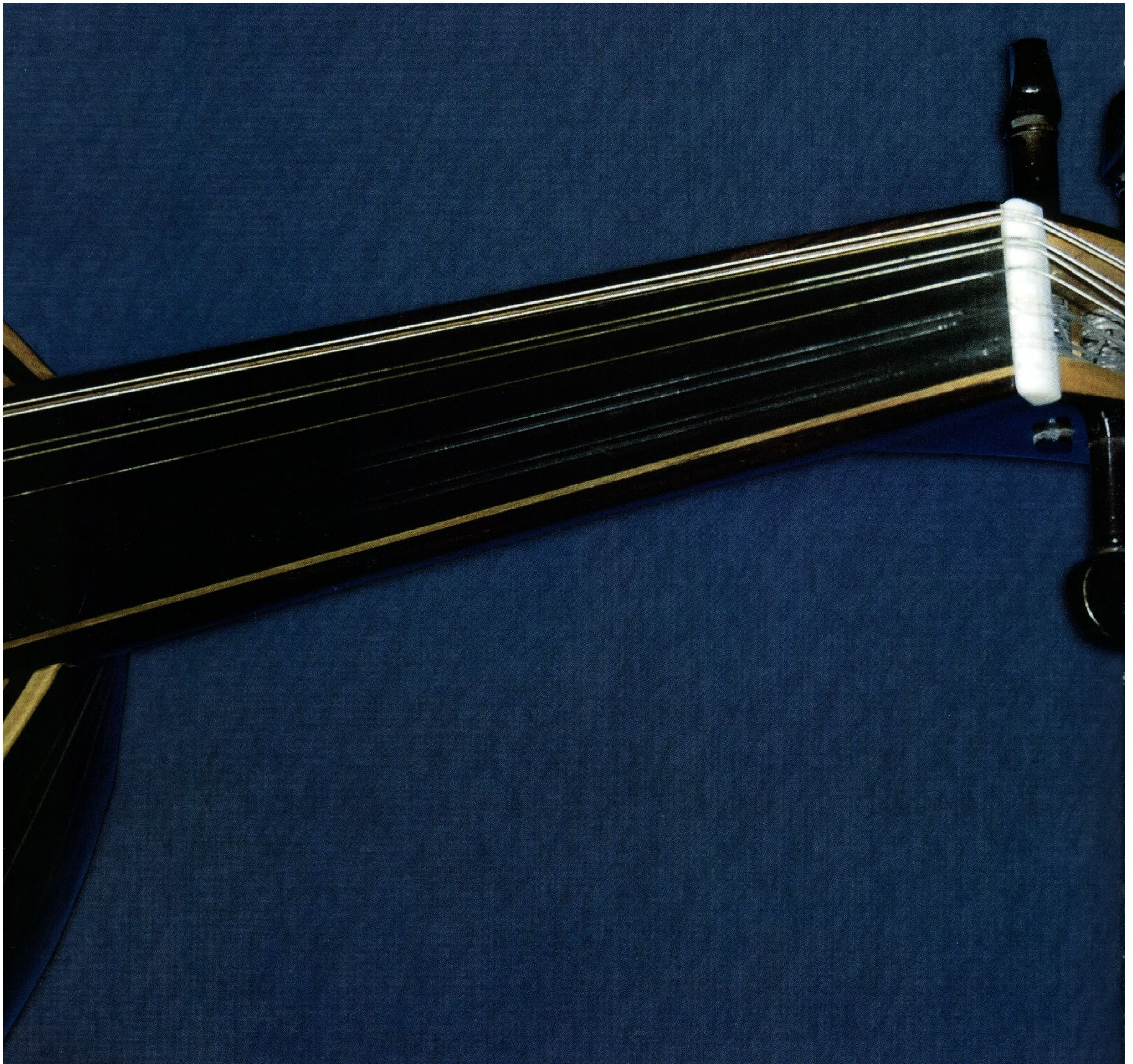
اكتمال آلة العود في رحاب الحضارة العربية الإسلامية

فاق كل الأنام في اللحن عود ❖ حين تعلو أصواته وترن

فكأن الحمام دهر طويل ❖ علمته ألحانها وهو غصن

(أحمد الجوهري)





مدخل :

العود آلة مرجعية للصناعة الموسيقية

تاريخيا، واعتمادا على الأدلة الأثرية، لاحظنا كيف أن هذا الصنف من الآلات الوترية كان في البداية يقتصر على نوعية من الأعواد ذات الصندوق الصوتي الصغير والرقبة الطويلة (أي من فصيلة الطنبور).. ثم أدخلت تغييرات وتحسينات متتالية، آخرها ما أفرزته بعض الشواهد التي عثر عليها بالمنطقة الفارسية العربية (بين الثالث والسادس ميلادي)، والتي تُظهر نوعية جديدة من الأعواد المصنوعة من قطعة خشبية واحدة، حجم الصندوق الصوتي أكبر، الوجه خشبي وبه فتحات، والعنق قصير وفي آخره قاعدة للمفاتيح (بنجق) مائلة، ويحمل أربعة ملاوي لشد أوتاره الأربعة. وهو الذي كان يعرف في العصر الجاهلي بـ «البربط». (صور :٤٣، ٥٥)

كان ظهور الإسلام في القرن السابع الميلادي، إيذانا بصحوة كبرى في شبه الجزيرة العربية، ثم المنطقة الإسلامية الواسعة، نشأ في رحابها، فن جديد تسانده عقيدة ولغة، امتاز من بين جميع الفنون، «بطابعه الكوني الموحد في أصوله والمتنوع في روافده». وقد مكنته قدرته التأليفية الفائقة، من التطور والإزدهار داخل «وحدة جمالية متكاملة» مستوعبا على مر العصور، مختلف الأنماط الفنية المكونة لتراث الشعوب الإسلامية المنتشرة على رقعة هائلة الامتداد، دون أن يسعى إلى طمس شخصيتها، بل نراه يفتح لها طريق الإبداع والعطاء، في سياق «خط جمالي ناظم وموحد لها جميعا»، من ذلك الموسيقى.

بعد الفتح الإسلامي، تواصل استعمال البربط وبقيت التسمية حتى بعد ظهور مصطلح «العود» ورواجه مع نهاية العصر الأموي، خاصة بالنسبة للنوع القديم(٨٧). و «العود» تسمية عربية تعني لغة: الخشب أو العصا (٨٨) ؛ واصطلاحا: آلة موسيقية وترية، «يحدث فيها النغم بأن تُحرك أوتارها فتهتز»، ويتم ذلك «بقسمة الأوتار الموضوعة فيها، وتشد على المكان المستدقّ منها دساتين تحت الأوتار، تحدّد أقسامها التي تُسمع منها النغم، فتقوم لها تلك مقام حوامل الأوتار، وتُجعل موازية لقاعدة الآلة، التي تُسمى «المشط»، وهي التي فيها أطراف الأوتار متباينة الأماكن، وفيها تُشد الأوتار، ثم تُمد عنها وتُجمع أطرافها في مكان واحد حتى يصير وضعُ أوتارها شبيه شكل أضلاع مُثلثات تبتدئ من قاعدة واحدة وتنتهي ارتفاعاتها إلى نقطة واحدة» (٨٩). ويُستخرج منها الصوت، بنبر أو نقر الأوتار بواسطة مضراب أو ريشة أو الأصابع.

ومنذ الفترة الأموية، احتل العود لدى كبار موسيقيي مدرستي مكة والمدينة، مكانة مرموقة واستخدمه المحترفون للمسايرة(٩٠)، واعتمده الروّاد الأوائل(٩١) لإرساء أسس تنظير موسيقاهم باعتباره «من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم، عند الأمم الشرقية، لا تضارعها آلة أخرى في سهولة استعمالها وفخامة الأنغام الخارجة منها، ومطابقتها لأنواع الأصوات الإنسانية» (٩٢).

وتُوجت هذه المكانة مع الفترة العباسية الأولى (القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي)، حيث بلغ الفن الموسيقي عصره الذهبي، ليشكل أحد أركان العلوم الرياضية وعنصرا هاما في الحكمة الرباعية (إلى جانب الحساب والهندسة والفلك)، وجزءا أساسيا في الثقافة العربية باتجاهيها، التجريدي المعتمد عل التأثير الموسيقي، أو الطبيعي الرياضي والتجريبي في نفس الآن، والذي يركز أساسا على فيزيائية الصوت وتحديد النسب (٩٣). في هذا الإطار، صار العود باعتراف الجميع، «أشهر الآلات وأثمنها»، والمرجع الرئيسي دون سواه، في معالجة الصناعة الموسيقية وشرح نظرياتها ودراسة أبعادها الفيزيائية والفلسفية والفلكية؛ حتى قيل: «ان معرفة العود ونسب دساتينه هو من تمام علم الموسيقى» (٩٤). ومن هذا المنطلق، اعتنى به الفلاسفة والمنظرون وجعلوه يحتل صفحات طويلة من مؤلفاتهم، لعل من أمتعها فيما يتعلق بوصف الآلة ومقاييس صناعتها، ما جاء في كتابات الكندي وإخوان الصفا والفارابي وابن الطحان. غير أن المسائل المتعلقة بتسوية الأوتار ومواضع الدساتين، قد حظيت بالاهتمام الأوسع والشرح المستفيض، وذلك لأهميتها في تحديد النسب الصوتية للنغمات التي هي بمثابة حروف الهجاء في لغة الموسيقى، منها يتألف السلم الموسيقى وعليها تبنى الألحان ...

هذا إلى جانب الاعتناء عمليا، بتطوير أسلوب العزف وتقنياته، وقد برز في هذا المجال نخبة من خيرة الموسيقيين العازفين عملوا على أن يتبوأ «سلطان الآلات»

مكانة بارزة سواء في العزف الانفرادي أو الجماعي، أو في مراسلة الغناء، كما أُعتمد عليه في التلحين والتلقين(٩٥).

تبعا لذلك، شهدت هذه الآلة الرئيسية للموسيقى العربية، سلسلة من التغييرات والتحسينات، سواء في ما يتعلق بشكلها ووزنها، أو في نوعية الخشب الذي يستعمل لصنع أجزائها والمادة التي تفتل منها أوتارها، وكذلك المضراب الذي تجس به هذه الأوتار وكيفية الجس نفسه؛ مع الاقتناع بأن الآلة قد تفقد كثيرا من أهميتها متى أهمل فيها اختبار مقوماتها ودقة الصناعة فيها (٩٦).

---

٨٧) من ذلك الرسوم التي عثر عليها في قصر أموي يعود إلى زمن الخليفة هشام : ٧٢٤-٧٤٢م (صورة:٦٢)

٨٨) **القاموس المحيط**، للفيروزآبادي، ص ٢٣٠؛ **مختار الصحاح**، لعبد القادر الرازي، ص ٤٦١. ونقرأ في **كشف الهموم**: «اسمه من العودة وهي الرجعة»، وهو أنواع «بحسب أوتاره»، وكأنه ينبئ بأن الأيام السعيدة يمكن أن تعود بفضل الانبساط المتأتي من الموسيقى المنبثقة من العود ؟ يقول ابن معصوم:

وعود به عودُ المسرات مورق ❖ يغني كما غنت عليه الحمائم
يرنح من يصغى إليه صبابة ❖ كما رنحته في الرياض النسائم

٨٩) الفارابي: **الموسيقي الكبير**، ص ٤٩٦-٤٩٩. نلاحظ، أنه باستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، يبقى هذا الوصف مطابقا تماما لآلة العود الحديثة.

٩٠) وصلتنا أخبار تتحدث عن مجالس ومناسبات عدة، شاركت فيها مجموعات متنوعة للعزف على العود، منها ما تم عند عودة المغنية جميلة (ت حوالي ٧٢٠) من الحج، حيث عقدت مجالس غناء متصلة دامت ثلاثة أيام (أعادت إلى الذهن مثيلاتها التي كانت تقام من قبل في الحجاز)، ساهم في إحيائها كل موسيقى المدينة ذكورا وإناثا: «في اليوم الثالث حشدت جميلة خمسين قينة بأعوادهن ووضعتهن خلف ستارة ثم أنشأت تغني معهن وبيدها عود»... ونقرأ عن استعمال مثل هذه المجموعات الضخمة لدى العديد من المغنيات الشهيرات، راجع **الأغاني**، VII، ص ١٢٥، ١٤٤.

٩١) نذكر من بينهم: ابن سريج (ت حوالي٩٧ هـ / ٧١٥ م) وابن محرز (ت حوالي٩٧ هـ / ٧١٥ م) ومعبد (ت ١٢٦ هـ/ ٧٤٣م)، ويونس الكاتب (ت حوالي١٤٨ هـ / ٧٦٥م) الذي اشتهر بكونه صاحب أول محاولة بذلت لجمع أغاني العرب مع معلومات مفصلة عن أنغامهم وأصابعهم، وعن سير المؤلفين والشعراء، كانت أساسا لما تلاها في مجال الأدب الموسيقي ومنها كتاب «**الأغاني**» لأبي الفرج الأصفهاني ت٢٥٧ هـ / ٩٦٧م). «فمن كتبه: كتاب **مجرد** يونس- كتاب **القيان** وكتاب **النغم**»، يذكرها ابن النديم: **الفهرست** (الفن الثالث من المقالة الثالثة)، تح. رضا تجدّد، طهران، ١٩٧١ ص ١٦٢.

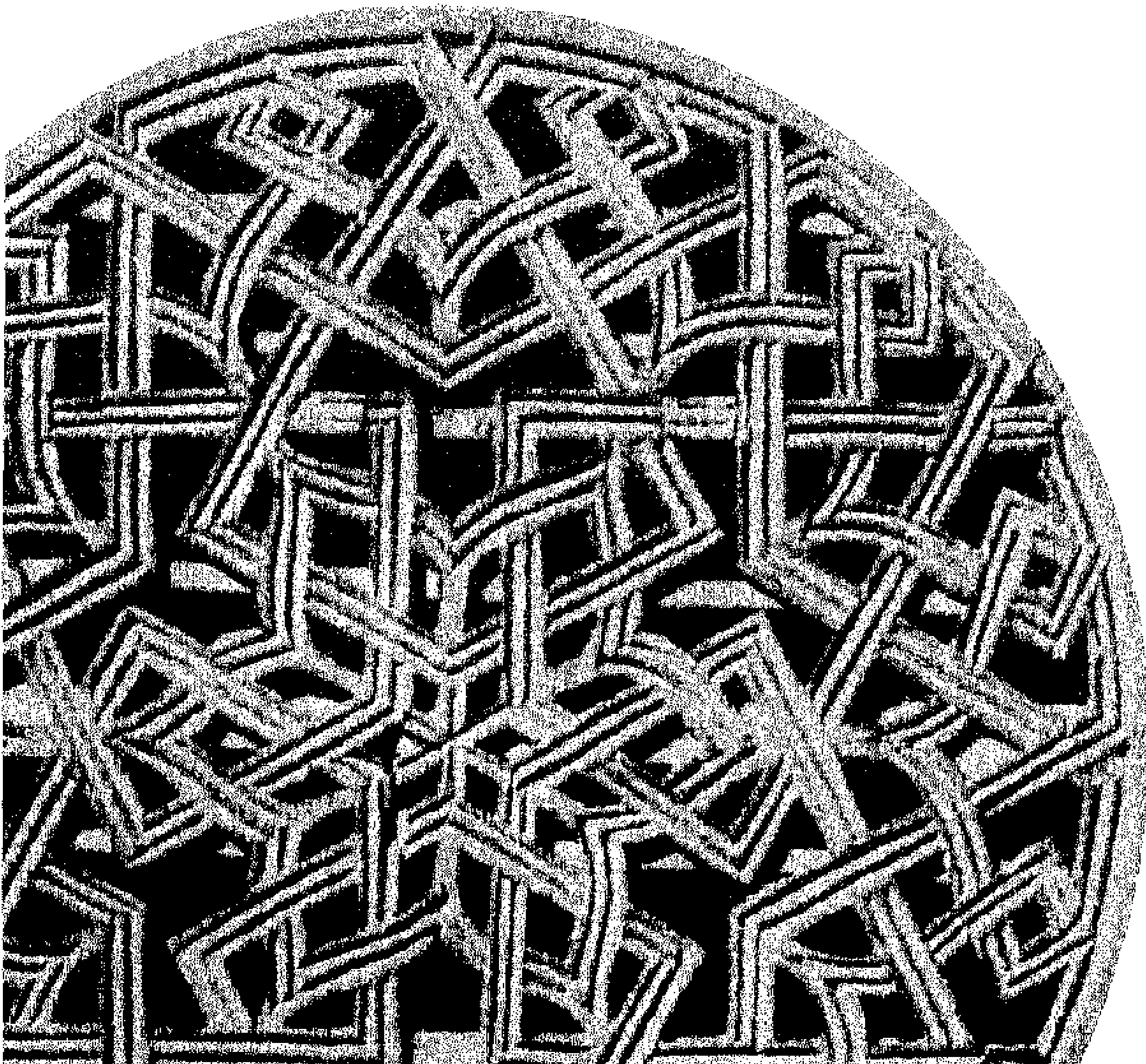
٩٢) الفارابي: **الموسيقي الكبير**، ص ٣٩٨.

٩٣) هذا التوجه للثقافة الموسيقية يبرز في أكثر من مصدر عربي، من ذلك على سبيل المثال: «زعم أهل الطب أن الصوت الحسن يسري في الجسم ويجري في العروق، فيصفو له الدم، ويرتاح له القلب، وتهش له النفس، وتهتز الجوارح، وتخف الحركات» (...) «وزعمت الفلاسفة أن النغم فضلٌ بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان» (...) «وقد يُوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة. فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطناع المعروف، وصلة الأرحام، والذّب عن الأعراض، والتّجاوز عن الذّنوب. وقد يبكي بها الرجل على خطيئته، ويرقق القلب من قسوته، ويتذكّر نعيم الملكوت ويُمثله في ضميره». راجع ابن عبد ربّه: **العقد الفريد** (كتاب الياقوتة الثانية) VI، ص ٣-٥ ؛ الإبشيهي: **المستطرف**...، II، ص ١٤٦.

٩٤) ابن زيلة: **الكافي في الموسيقى**، ص ٧٤.

٩٥) حفلت الحياة الموسيقية خلال المراحل الإسلامية المتتالية، بعدد كبير من العازفين المتميزين بلغ بعضهم من المهارة والمقدرة وسعة الإدراك ورهافة الحس وحدة الذهن، ما يعده الرواة من الإعجاز؛ وتروى في هذا الشأن نوادر عدة بعضها يصل إلى حد الأساطير والأعاجيب، من ذلك مثلا، أن اسحق الموصلي (١٥١-٢٣٦ هـ /٧٦٨-٨٥٠ م) وهو في شيخوخته: «طلب من منافسه ملاحظ إفساد تسوية أوتار عوده، ففعل ثم تناول إسحق العود وطلب من ملاحظ غناء ما يشاء واستطاع اسحق مصاحبته دون أن يؤثر فساد تسوية أوتار العود في طريقة عزفه ودون أن يخرج عن اللحن». **الأغاني**، V، ٥٢-١٣١ (بعضهم ينسب هذا إلى والد اسحق، إبراهيم الموصلي : ت ١٨٩ هـ / ٨٠٤ م، ابن الطحان: **حاوي الفنون**... (المقالة الأولى / الباب الرابع عشر). كما يروى أن ابن جامع «زار يوما إبراهيم الموصلي فأخرج إليه ثلاثين جارية فعدن جميعا بطريقة واحدة وغنين، فقال ابن جامع: في الأوتار وتر غير مستو، فأشار إبراهيم لجارية من بين الجواري وقال لها: شدّي مثناك فشدته الجارية فاستوى، فعجب من حضر لفطنة ابن جامع لوتر غير مسو في مائة وعشرين وترا، وازداد عجبهم من فطنة إبراهيم الموصلي للوتر بعينه» (**الأغاني**، V، ص ٢٨٤-٢٨٥). وكذلك ما يحكى عن الفيلسوف الفارابي «واحد زمانه في الضرب على العود» (ابن غيبي: **شرح الأدوار**)، وكيف أنه في مجلس سيف الدولة : «أخرج من وسطه خريطة وأخرج منها عيدانا وركبها ببعضها، ثم لعب بها فضحك كل من كان في المجلس، ثم فكها وغيّر تركيبها بشكل آخر ولعب فبكى كل من كان في المجلس، وأخيرا فكها وغير تركيبها وضرب عليها فنام كل من كان بالمجلس»، فيللوتو: **وصف مصر**، الترجمة العربية، IX ، ص١٨ (هامش ١)؛ مجدي العقيلي: **السماع عند العرب**، I، ص ١٩٥ (نفس القدرة تنسب إلى أفلاطون، **وصف مصر**،IX ص١٦). هذا، مع كل ما كتب حول تأثير العود في النفوس والأمزجة وفعله في العواطف والمشاعر وعلاقة أوتاره ونغماته بالطبائع الكونية والبروج والكواكب، الخ. راجع كتابات الكندي وإخوان الصفا.

(٩٦) الفارابي : **الموسيقى الكبير**، ص ٣٩٨ .



الفصل الأول

آلة العود من خلال المصادر المكتوبة



١ - معلومات أولية متفرقة :

من بين التغييرات الأولى الملموسة التي أشارت إليها بعض المراجع، تلك التي أدخلها كل من منصور زلزل وزرياب، نوجزها فيما يلي:

ا.ا منصور زلزل الضارب (ت.١٧٥ هـ / ٧٩١م) : يوصف بكونه «أضرب الناس للوتر، لم يكن قبله ولا بعده مثله» [٩٧]؛ فهو إلى جانب إقحامه للبعد المتوسط - بين البعد الطنيني والفضلة طنيني - والمعروف بوسطى زلزل بين الوسطى القديمة ووسطى الفرس؛ استنبط طريقة جديدة لتحسين صناعة العود، حيث استحدث الآلة المسمّاة «عود الشبوط» الذي قام مقام العود القديم «البربط» من ذلك الزمن فما بعد. هذا الأخير كان - كما أسلفنا - صندوقه الصوتي الكمثري، يؤخذ مع الذراع، من خشبة واحدة؛ بينما جاء الصندوق الصوتي لعيدان الشبابيط [٩٨]، بيضوي الشكل ويصنع منفصلا عن الذراع. وهو فرق أساسي فتح المجال للتصرف في حجم الآلة وتنويع شكلها، وجعلها تفوق من حيث جمال الصوت والمنظر، العيدان القديمة.

ا.ا زرياب (١٦٠-٢٣٨ هـ / ٧٨٩-٨٥٢ م) : «سابق المغنين ببلاد الأندلس»، أدخل مجموعة من الإصلاحات، من بينها[٩٩]:

■ في بغداد:

حيث يصف عوده في حضرة الرشيد، مركزا على خفة الوزن ومعالجة الأوتار، فيقول: « وإن كان في قدر جسم عوده (أي عود أستاذه إسحق الموصلي) ومن جنس خشبه فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن يكسبها أناثة ورخاوة، وبمّها ومثلثُها اتخذتهما من مصران شبل أسد، فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدة، أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها».

■ في قرطبة بالأندلس:

- اخترع مضراب العود من قوادم النسر، «معتاضا به من مرهف الخشب، فأبرع في ذلك للطف قشر الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إيّاه».

- زاد في أوتار عوده وترا خامسا أحمرا متوسطا «فاكتسب به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة، وذلك أن الزير صبغ أصفر اللون، وجعل في العود بمنزلة الصفراء من الجسد، وصبغ الوتر الثاني بعده بالأحمر، وهو من العود مكان الدم من الجسد، وهو في

الغلظ ضعف الزير، ولذلك سمي مثنى، وصُبِغ الوتر الرابع أسود، وجُعل من العود مكان السوداء من الجسد، وسُمي البمّ، وهو أعلى أوتار العود، وهو ضعف المثلث الذي عُطّل من الصبغ وتُرك أبيض اللون، وهو من العود بمنزلة البلغم من الجسد، وجُعل ضعف المثنى في الغلظ، ولذلك سُمي المثلث، فهذه الأربعة من الأوتار مقابلة للطبائع الأربع تقضي طبائعها بالاعتدال، فالبم حار يابس يقابل المثنى وهو حار رطب وعليه تسويته، والزير حار يابس يقابل المثلث وهو حار رطب، فويل كل طبع بضده حتى اعتدل واستوى كاستواء الجسم بأخلاطه، إلا أنّه عطل من النفس، والنفس مقرونة بالدم، فأضاف زرياب من أجل ذلك إلى الوتر الأوسط الدموي هذا الوتر الخامس الأحمر الذي اخترعه بالأندلس»... وتفيد المصادر أن زرياب وضع هذا الوتر الخامس المُضاف «تحت المثلث و فوق المثنى، فكمل في عوده قوى الطبائع الأربع، و قام الخامس المزيد مقام النفس في الجسد»...

يتبيّن من هذه الفقرة، إنّ إضافة الوتر الخامس لم تكن لتوسيع المساحة الصوتية للآلة، بل لتلبية غرض تجريدي بحت اختصت به المدرسة العربية التقليدية مع الكندي ومن نحا نحوه، مثل إخوان الصفا وغيرهم، قبل أن تتخذ منحا تجريبيا رياضيا مع الفارابي وابن سينا ... لذلك، بقيت إضافة زرياب للوتر الخامس خاصة به ولم تستمر من بعده. وبالتالي، فإن إضافة زرياب الفعلية على العود الذي ابتكره زلزل، تتلخص في تنقية الخشب ومعالجته لتخفيف وزن الآلة، تحسين نوعية الأوتار واستبدال المضراب الخشبي بريشة من قوادم النسر.

٢ - المؤلفات المختصة:

إلى جانب الإشارات المتفرقة التي ذكرناها، تتوفر مؤلفات مختصة أكثر دقة ووضوحا، يمكن من خلالها، تشخيص ما وصلت إليه آلة العود في ظل المدارس المتلاحقة للموسيقى العربية، وهي على التوالي:

– **المدرسة التأسيسية / العودية** (من صدر الإسلام حتى القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي): التي تمكنت، انطلاقا من الأساليب القديمة المتداولة في العصر الجاهلي، من إدخال عدة تحسينات عملية ونظرية، عبر مراكز إشعاع الحضارة العربية الإسلامية : مكة والمدينة، ثم دمشق وبغداد والقيروان وقرطبة وغيرها من عواصم الفنون والثقافة حيث بلغت الموسيقى أوج ازدهارها. وقد أُصطلح عليها بالمدرسة «العودية» لاتخاذها آلة العود التي اكتملت صناعتها، منطلقا أساسيا على المستويين، التطبيقي والتنظيري.

– **المدرسة الإبداعية / الطنبورية** (بين الرابع والسادس الهجري / العاشر والثاني عشر الميلادي): وهي نتيجة تمازج أعمق بين النظامين العربي والفارسي، وانتشار آلة الطنبور الخراساني إلى جانب آلة العود التي بقيت مع ذلك الآلة الرئيسية.

– **المدرسة المنهجية / النظامية** (بين السابع والتاسع الهجري / الثالث عشر والخامس عشر الميلادي): وهي حصيلة تداخل وتكامل الأنظمة الموسيقية الخاصة بمختلف العناصر المكونة للأمة العربية - الإسلامية، مشرقا ومغربا، تمخضت عنها نهضة فنية عارمة، اكتملت بفضلها ملامح المادة الموسيقية، وتوضّحت مناهجها ومصطلحاتها، وتوطدت أركانها وقواعدها؛ قبل أن تتشتت الأمة من جديد، وتنزلق في غياهب التعصب والتفكك...

أ / في تركيب العود:

كل المعلومات تفيد بأن آلة العود قد تحقق اكتمالها مع روّاد العصر الذهبي للموسيقى العربية (الثالث الهجري / التاسع الميلادي)، وتأتي الكتابات المختصة لتؤكد ما أوردته الإشارات المتفرقة في هذا الشأن. وأولى الشواهد التقنية التي وصلتنا عن طريق الكتابات المختصة، تعود إلى فيلسوف العرب الأول وواضع أسس النظرية الموسيقية العربية: أبو يوسف يعقوب الكندي (١٨٠-٢٦١ هـ / ٧٩٦-٨٧٤ م). جاء في هذه المؤلفات [١٠٠]، وصف شامل لما كانت عليه آلة العود في هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى العربية : تفصيل لكيفية تركيب جميع أجزائها، ونوعية أوتارها وغلظها ونسبها؛ وكذلك تسويتها وبيان النغم المستخرج منها بالأحرف الأبجدية ضمن جداول منظمة.. هذا مع بيان حركات أصابع اليد اليسرى في المواضع الواجبة وموافقتها مع

---

٩٧) ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، III، ص ١٩؛ الأغاني، V، ص ٥٧-٥٨. كانت مصطلحات العزف تختلف حسب الآلات، من ذلك قولهم: «كان الغريض يضرب بالعود، وينقر بالدف ويوقع بالقضيب»، الأغاني، II، ص ٣٦٠

٩٨) الشبابيط ومفردها الشبوط: «ضرب من السمك الدقيق الذنب، العريض الوسط، اللين الملمس، الصغير الرأس، يكثر في نهري دجلة والفرات» ، ابن منظور: **لسان العرب** . وهو يشبه في استدارته ووسطه العريض ورأسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم.

٩٩) ابن حيان القرطبي: **المقتبس الثاني**، ص ١٢٠-١٢٢؛ المقري: **نفح الطيب**، III ، ص ١٢٣-١٧٢.

اليد اليمنى، في جسها الأوتار وإحكام الحركات والمقاطع... معلومات دقيقة تمّ اعتمادها وإثراؤها ضمن سلسلة من المؤلفات تواصلت حتى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، ونخص بالذكر فيما يتعلق بالصناعة، ما أورده إخوان الصفا [١٠١] (النصف الثاني من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي)، وكذلك ابن الطحان [١٠٢] (الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي) وهو من الموسيقيين المحترفين، ومخطوط «**كشف الهموم**» [١٠٣] (التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي).

١- القياسات:

يقسم الكندي الكلام في معرفة «آلة الحكماء»، إلى ثلاثة فنون، هي: القول في تركيب العود؛ في معرفة الأوتار والنغم؛ وفي رياضة اليدين لذلك [١٠٤]. يعتني الفن الأول بشرح المقادير الواجب احترامها بين الأجزاء وقسمة الدساتين، ويستهله بالقول: «أن العيدان تختلف في كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها، بعضها بقياس بعض» [١٠٥]. ثم يستعرض قواعد الصنع، كالآتي:

«أول ذلك أن يكون طوله: ستا وثلاثين إصبعا منضمة - بالأصابع الممتلئة الحسنة اللحم - ويكون جملة ذلك ثلاثة أشبار.

وعرضه: خمس عشرة إصبعا.

وعمقه : سبع أصابع ونصفا (وقد استُعمل : للدوي)

وتكون مسافة عرض المشط مع الفضلة التي تبقى وراءه: ست أصابع.

وتبقى مسافة الأوتار: ثلاثون إصبعا، وعلى هذه الثلاثين إصبع تقع القسمة والتجزئة، لأنها المسافة الصوتية.

فلذلك ينبغي أن يكون العرض: خمس عشرة إصبعا وهي نصف هذا الطول.

وكذلك العمق: سبع أصابع ونصفا وهي نصف العرض وربع الطول.

ويجب أن يكون العنق ثلث الطول وهو: عشر أصابع.

ويبقى الجسم المصوت: عشرون إصبعا.

وليكن ظهره على حقيقة الاستدارة، والخرط إلى جهة العنق، كأنه كان جسما مستديرا خُط على بركار، ثم قُسم بنصفين فخرج منه عودان».

وفي نفس السياق، يقول إخوان الصفا [١٠٦]: «أتم آلة استخرجتها الحكماء، وأحسن ما صنعوها الآلة المسماة بالعود»، ويرون أنه ينبغي أن تتخذ «خشبا طوله وعرضه وعمقه يكون على النسبة الشريفة وهي أن طوله مثل عرضه ومثل نصفه، ويكون عمقه مثل نصف العرض، وعنق العود مثل ربع الطول، وتكون ألواحه رقاقا متخذة من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن إذا نُقر».

وبخصوص هذه القياسات، يضيف ابن الطحان [١٠٧]: «أن يكون طوله أربعون إصبعا بالأصابع المضمومة، وعرضه ستة عشر بالأصابع المضمومة أيضا، وعمقه اثني عشر إصبعا، وتركيبة المشط منه على إصبعين وكسر، وتقدير عنقه الذي يركّب عليه شبر واحد وعقد، ويكون طول بنجكه شبر وعقد، وعدد ملاويه ثمانية، فإن كان له زير حاد فعشرة - وإن كان ذلك لا يعرف في زماننا هذا - وتفتح عيناه على مقدار ثمانية أصابع مضمومة في صدره من ناحية الأسكرجة التي تركب فيها العين، ويثقب تحت المشط ثقبا واسعا فإنه مما يطيبه. وأطيب ما تكون العيدان بلا نقوش ولا تزيين ولا ترصيع ولا عاج ولا أبنوس بل خشبا واحدا، وإن لم يكن عن تنميقه بالأبنوس مندوحة، فليكن مخففا رقيقا مختصرا، وهذا أبلغ ما يكون من صنعته».

وإذا ما اعتبرنا أن الإصبع الممتلئة تساوي ٢ سم [١٠٨]، فإننا نحصل على المقاييس التالية:

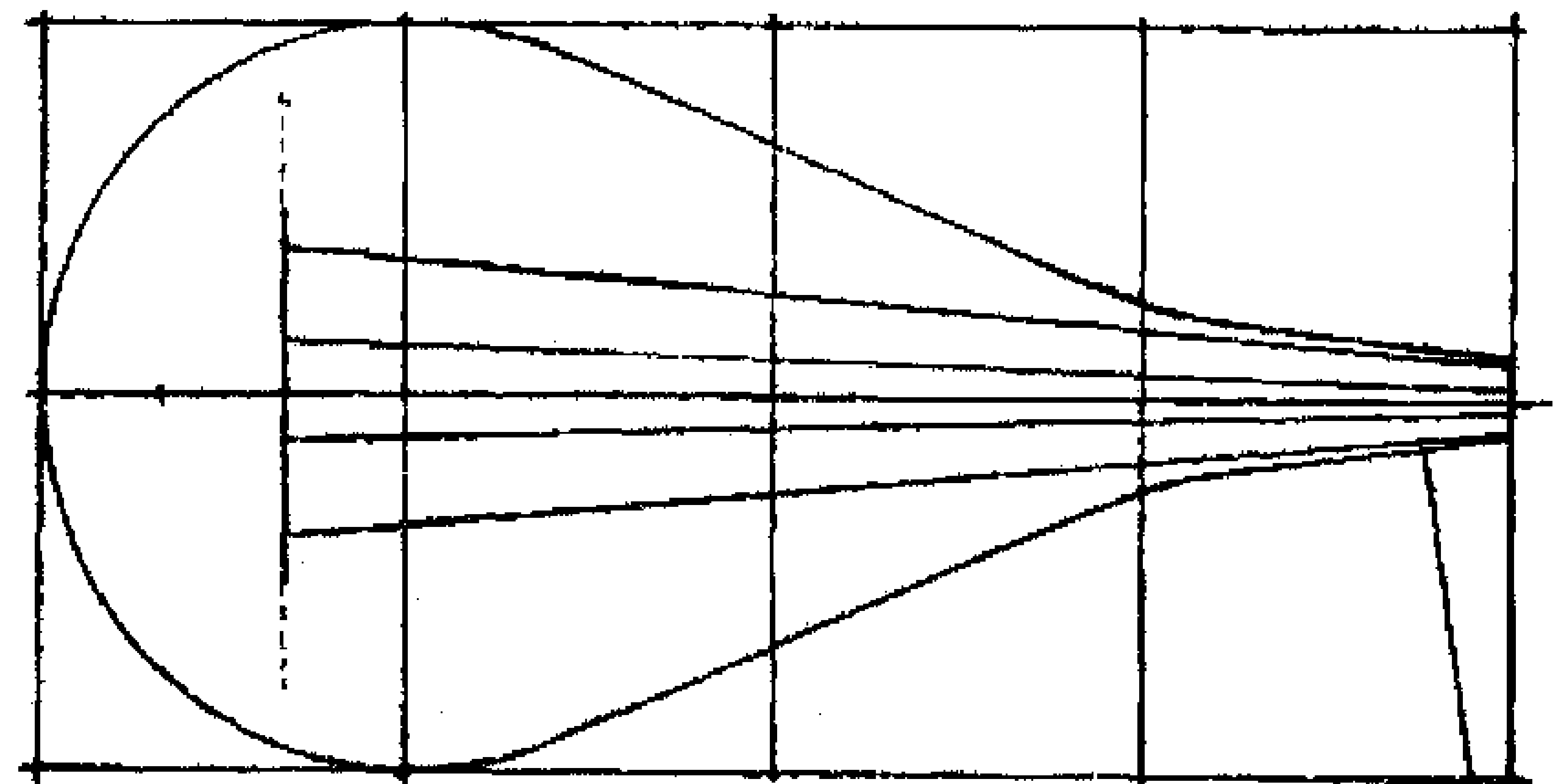
جدول ١ :القياسات حسب الكندي واخوان الصفا

العنصر	اصابع منضمة	أشبار	سم	النسب بين العناصر	إخوان الصفاء
الطول	٣٦	٣	٧٢	ضعف العرض	مثل عرض وثل نصفه
العرض	١٥		٣٠	نصف الطول	
العمق	٧,٥		١٥	نصف العرض/ربع الطول	مثل نصف العرض
عرض المشط مع الفضلة	٦		١٢		
الجسم المصوت	٢٠		٤٠		
العنق	١٠		٢٠	ثلث الطول	مثل ربع الطول
مسافة الأوتار	٣٠		٦٠		
نقطة نقر الأوتار	(٣)		(٧)	عشر الطول	
مضرب الأوتار				على ٣ اصابع من المشط (عشر الوتر)	

جدول ٢ : القياسات حسب ابن الطحان

العنصر	اصابع منظمة	اشبار	سم	مقادير اخرى
الطول	٤٠		٨٠	
العرض	١٦		٣٢	
العمق	١٢		٣٤	
تركيبة المشط	٢,٥		٥	
العنق		شبر وعقد		
طول البنجك	شبر وعقد	شبر وعقد		
فتح العيون على الصدر				على مقدار ٨ ناحية الاسكرجة التي تركب فيها العين
الوجه				قطعتان أو ثلاثة من الشاربين القديم المرقق
السير (الأضلع)				عددها: ١١ أو ١٣ من الشاربين القديم سمكها أثخن (مع الحمالات: الورق الذي يمسك به السير)
مضرب الوتر				على ثلاث أصابع من المشط (أي العشر)

وإذا ما اعتمدنا بيانات الكندي، وإلى حد ما إخوان الصفا، يمكننا تصور آلة العود على النحو التالي:



شكل (١)

١٠٠) راجع: **رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى**، تح. محمود أحمد الحفني، القاهرة، ١٩٥٩؛ **مؤلفات الكندي الموسيقية** (خمس رسائل: **رسالة في خبر صناعة التأليف؛ كتاب المصوتات الوترية** ...؛ **رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى** : **مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود؛ الرسالة الكبرى في التأليف**)، تح. زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٢؛ **رسالة الكندي في اللحون والنغم**، تح. زكريا يوسف، بغداد، ١٩٦٥؛ **رسالة في خبر صناعة التأليف**، تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٦٩.

١٠١) **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** (الرسالة الخامسة من القسم الرياضي في الموسيقى)، II، دار صادر / دار بيروت، ص ١٨٣-٢٤٠.

١٠٢) حاوي **الفنون وسلوة المحزون**، نشرة داخلية - المجمع العربي للموسيقى- بغداد، ١٩٧٦؛ نسخة مصورة، معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية، فرانكفورت، ١٩٩٠.

١٠٣) **كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب**، لمؤلف مجهول، مخ. طوبب قابو سراي - إستانبول، رقم ٣٤٦٥؛ دراسة وتعريف ظمياء محمد عباس، **مجلة المورد**، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة ١٩٨٤.

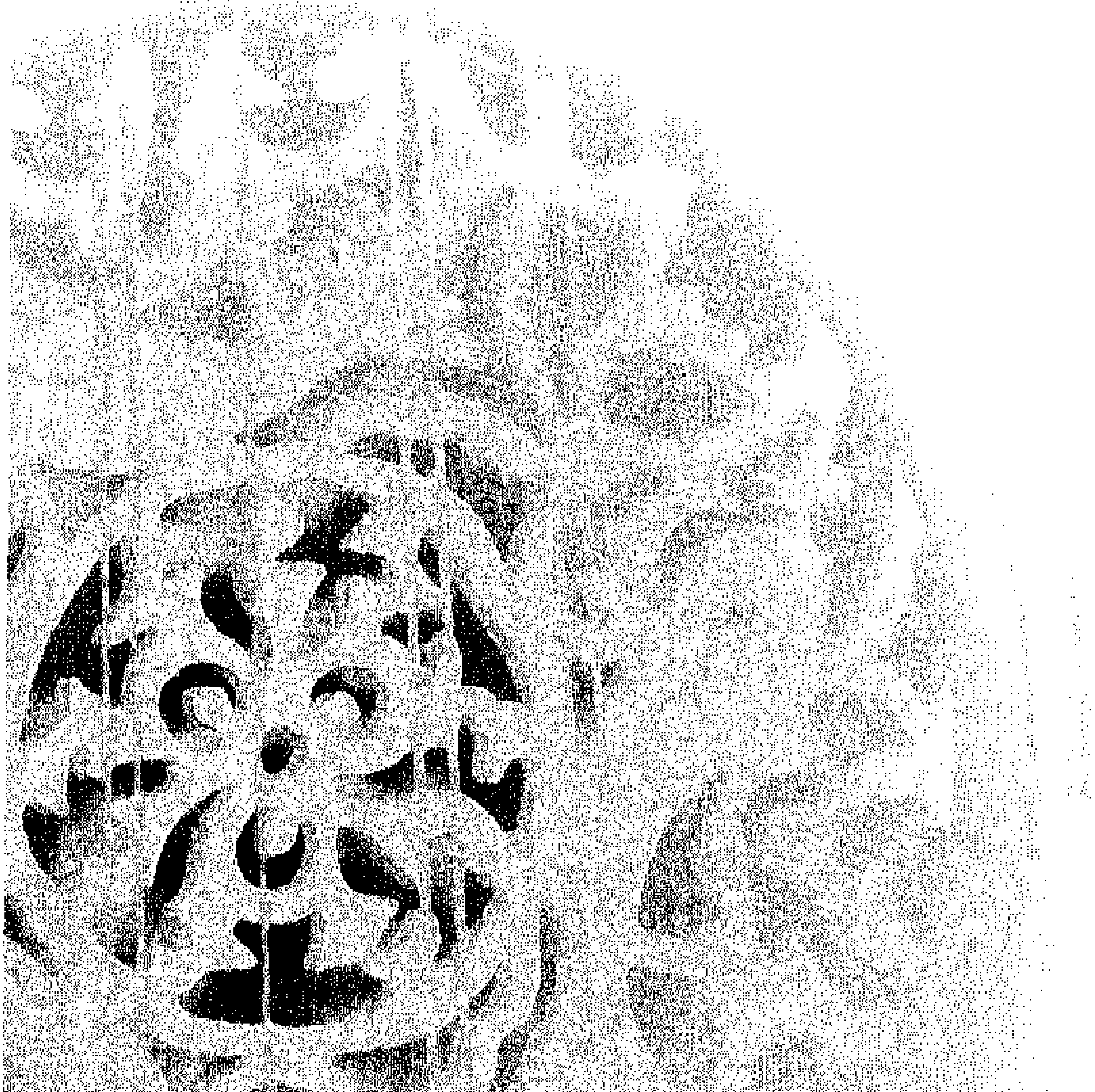
١٠٤) **رسالة في اللحون والنغم**، ص ٩ - ٢١. بفضل إلمامه العملي بالموسيقى، وبآلة العود على وجه التخصيص، أثبت الكندي واقع الموسيقى العملي وصناعة العزف على العود، وهو ما تؤكده هذه الرسالة التي صخرها إلى دراسة آلة العود، مركزا فيها بالأساس، على الجانب العملي: جاء الفن الأول في وصف الآلة، والفن الثالث في التدريب العملي عليها. أما الفن الثاني فيتعرض فيه بإيجاز إلى معرفة الأوتار والنغم، محيلا إلى **الكتاب الأعظم أو الرسالة الكبرى في التأليف**

١٠٥) بالمراجع عدة إشارات، تفيد إلى أن صناعة الموسيقى في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، كانت تستعمل أنواعا مختلفة من العيدان.

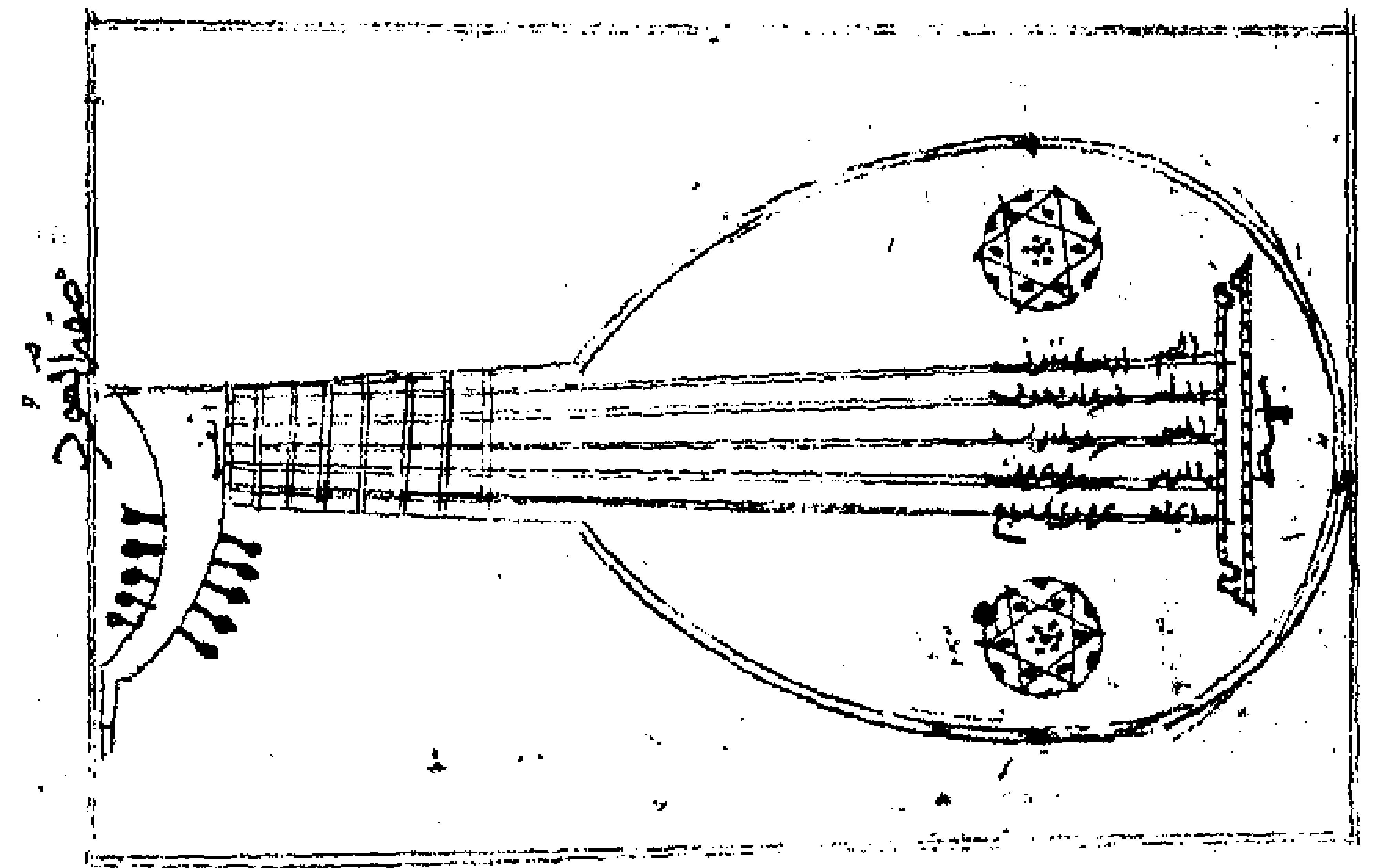
١٠٦) **رسائل**...، ص ٢٠٢-٢٠٦

١٠٧) **حاوي الفنون**...: المقالة الثانية / الباب الثالث

١٠٨) طول الذراع الشرعي كما حدده الإمام الغزالي، يساوي ٢٤ إصبعا؛ وبالتالي فإن الإصبع يساوي ٢ سم تقريبا، وليس ١,٥ سم كما ذهب البعض.



ثم أخذ العود يختلف في أحجامه ويتنوع في أشكاله كما يظهر ذلك من بيانات ابن الطحان... ويجب أن ننتظر سنة ٧٣٤-٧٣٥ هـ/١٣٣٣-١٣٣٤م، لنحصل في إحدى مخطوطات **كتاب الأدوار** لصفي الدين [١٠٩]، على تصميم بياني يعطينا صورة واضحة لمختلف تفاصيل ما كان يُعرف بـ **العود الكامل** المُشد عليه خمسة أوتار. يتضح من خلال هذا التصميم، أن الآلة قد رسمت ببركار، إذ يدخل مجموعها كما رأيناه في المؤلفات السابقة، ضمن مربع مضاعف، طوله يمثل ضعف عرضه. غير أننا نلاحظ مجموعة من التغييرات، منها: وجود شمسيات دائرية، وزاوية مرسومة بوضوح بين الصندوق الصوتي والذراع ، تؤكد انفصالهما وذلك منذ التغيير الذي أدخله منصور زلزل. يبدو واضحاً في التصميم، أن محيط الصندوق الصوتي محكم الصنع، جاء نتيجة فتحتين للبركار بنسبة ١/٢ : يندرج قطر الدائرة الأولى في المربع السفلي، مكونا بذلك مدى الأقواس الجانبية.



العود الكامل عن **الأدوار** لصفي الدين الأرموي البغدادي (مخ. بتاريخ: ١٣٣٣-١٣٣٤م)

بالنظر إلى الشكلين السابقين، يبدو أن بعض قياسات أجزاء الآلة قد تغيرت نسبيا فيما بينها، وهو ما يمكن ملاحظته عند مقارنتنا بيانات الكندي مع تصميم مخطوط الأرموي.

جدول ٣: مقارن لنسب معطيات الكندي وتصميم مخطوط الأرموي

أجزاء العود	الكندي (ق IX) نسب - مسافة	صفي الدين (ق XIII) نسب - مسافة
اوسع عرض الطول الكلي	١/٢ - ديوان	١/٢ - ديوان
عمق / أوسع عرض	١/٢ - ديوان	١/٢ - ديوان
طول الصندوق الصوتي/الطول الكلي	٣/٤ - الرابعة	٥/٨
طول العنق/الطول الكلي	١/٤	٣/٨
عرض الصندوق الصوتي/طول الصندوق الصوتي	٢/٣ - الخامسة	٤/٥ - ثالثة كبيرة
قطر الشمسية		٢/٣ من كل نصف عرض الوجه= خامسة
طول المشط		١/٢ - أوسع عرض للآلة = ديوان
طول الصندوق		٥/٨ من الطول الكلي للآلة = سداسية صغيرة

٢ - تفاصيل الصناعة :

- خصوصية الأجزاء ونوعية الأخشاب

لا شك وأن التقنية التي أدت إلى انفصال الصندوق عن الذراع، قد أحدثت -كما أشرنا- تغييرا جذريا على صناعة الآلة التي صارت تتكون من عدة أجزاء خشبية صغيرة مرققة، يُلصق بعضها ببعض. وقد تناول ابن الطحان الخشب الذي يصنع منه العود بالتفصيل والقياسات، قائلا [١١٠]: «ينبغي أن ينظر أقدم ما يوجد من الخشب الشاربين السبط الخالي من التسبير والتشقيق والتعقيد والاضطرام وآثار المسامير، فينشر رقيقا، ويجعل ما يعمل منه أوجه العيدان أن يكون أثخن من السير، ولا ينبغي أن يعمل الوجه قطعة واحدة لئلا يضطرم بل قطعتين أو ثلاث، وتعد السير، ويرقق الجميع ترقيقا محكما، ويقشر كلا الوجهين قشرا معتدلا، وتوزن سيوره وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها حتى أنها إذا وزنت لم تزد أحداهما على الأخرى ولم تنقص».

وفيما يتعلق بنوعية الأخشاب، نقرأ في مكان آخر [١١١]: «وكان السلف يصنعونه من أربعة أخشاب أطيب للآلة وأطرب وأقواها حسا وأصبر للعمل، وهي خشب الزان وخشب الدردار وخشب الساز وخشب الميس؛ فالزان يعطي رنة وصقالة، والدردار يعطي رقة ونعومة، والساز لا يتسوس وله رائحة ذكية، والميس سهل القطع».

ويفصل ابن الطحان بقية الأجزاء قائلا[112]: «أن أكمل العيدان وأعدلها، ما كان من إحدى عشرة سيرة، وقد يعمل من ثلاث عشرة أيضا ليتكون ظهره ويتدور، ولا تركب بعضها على بعض، بل توثق التستانات التي تحت وجهه، ويقلل الخردك، ويجعل الورق الذي تمسك به السير - وهي الحمالات - من المنصوري الجيّد وإن كان مشفوقا فذاك أحسن حتى لا تجفو على السير.

ويعمل عنقه محفورا حفرا معتدلا محكما رقيقا، وتكون اليد منطبقة عليه عند مسكه، ويعمل بنجكه وثيقا، وملاويه إلى الغلظ قليلا، ويحتاط صانعه في إصلاح المشط وتقديمه وتأخيره وكذلك الأنف فإن عليهما التعويل، بالاتفاق والاعتماد والاجتهاد، ويجب أن يتحفظ من صفحة العنق ومن تركيبه كي لا يجيء مكبوبا أما إلى قدام أو إلى وراء. فأما النقشة فينبغي أن تهندم وترقق ويحكم إلصاقها وإلا وقع الطزيز والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر والنقشة، ويكره فيه أن يكون عاليا أو مخفيا بل مسطوحا مستويا...

وأما المشط فلا يجب أن يثقل بشيء، ولا يلبس عاجا ولا أبنوسا ولا ذهبا ولا جوهرا لأنها تطرش العود، وإنما الزينة في العيدان التي تعمل من العود والصندل وخشب الكافور فهي للتجميل بها والزينة لا العمل بها».

ويختم ابن الطحان تفاصيله هذه، ناصحا: « فأما ما يضر العيدان ويفسدها وكذلك سائر الآلات المصنوعة للغناء: الحر الشديد، والبرد الشديد، والمطر، والندى، والحمل بالبحر، والإلصاق بالأجسام العرقة، والتقريب من النار وكذلك من الشمس، والأهوية الرطبة، وأذر البحر، والتدثير بالمناديل والأعباب، وأن يصيبها الشراب، وفضح ماء الورد أو غيره، وأن يبدل منها مشط أو عنق، فإن ذلك يغير كيانها الأول وتركيبها... وتضرها الصدوع والشقوق، وتفتّح السير ونتوء الوجه عن حمالاته».

جدول ٤: تفاصيل الصناعة

مواد الصناعة	من قواعد الصناعة (ابن الطحان)
الأخشاب - ابن الطحان : الشاربين السبط/ المنصوري / المنصوري الجيد المشفوق - كشف الهموم: الزان / الدردار / الساز / الميس. - إخوان الصفا: ألواح رقاق من خشب خفيف ؛ الوجه: رقيق من خشب صلب خفيف يطن إذ نُقر	. الخشب: ينشر رقيقا - يرقق ترقيقا محكما- يقشر كلا وجهين قشرا معتدلا . الوجه: في قطعتين أو ثلاثة، خشبه أثخن من السير . السيور (ج سيرة: ١١- ١٢، ليتكون الظهر ويتدور): توزن وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها بلا زيادة ولا نقصان / لا تركب بعضها على بعض. . التستانات التي تحت الوجه، توثق و يقلل الخردك . الحمالات: الورق الذي تمسك به السير من المنصوري الجيد المشفوق . العنق: محفور باعتدال، محكم ورقيق؛ مع التثبت من صفحة العنق وكيفية التركيب، كي لا يجئ مكبوبا ألى قدام أو إلى وراء. . صفحة العنق: التثبت منها والتحفظ من تركيبها، كي لا يجيء العنق مكبوبا إلى قدام أو الوراء، ويجب أن يكون مسطوحا (لا عاليا ولا مخفيا) . البنجك: يعمل وثيقا . الملاوي: إلى الغلظ قليلا . النقشة: يجب أن تهندم وترقق ويحكم إلصاقها (تجنبا للطزيز والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر والنقشة) . المشط: لا يجب أن يثقل بشيء، لا يلبس عاجا ولا أبنوسا ولا ذهبا ولا جوهرا (لأنها تطرش العود) . الزينة: أطيب ما تكون العيدان: خشبا واحدا، بلا زينة، وللضرورة أبنوس مخفف رقيق مختصر. وللضرورة تعمل من العود والصندل وخشب الكافور، للتجمل بها لا للعمل
مواد أخرى (للتزيين والترصيع) - ابن الطحان: الخردك/ العاج / الأبنوس / الذهب/ الجوهر. العود/ الصندل/ خشب الكافور	

- الأوتار:

■ طولها:

رأينا كيف أن الكندي في معالجته للمقاييس الخاصة بتركيب العود، يشير بوضوح إلى أن مسافة الأوتار: «ثلاثون إصبعا، وعلى هذه الثلاثين إصبع تقع القسمة والتجزئة، لأنها المسافة الصوتية»؛ وهو يؤكد هذا القياس في أكثر من مكان، من ذلك قوله[113]: « وإنما صار مضرب الأوتار على ثلاثة أصابع من المشط لأنه موضع جزء من آخر الوتر وهو العشر»؛ ويقول في مكان آخر: «ثم قاسوا بالثلاثين درجة التي في كل برج الثلاثين إصبعا التي هي طول الأوتار». نستخلص من ذلك، أن أوتار العود آنذاك كان طولها ثلاثين إصبعا أي حوالي ٦٠ سم، وليس ٦٠ سم كما ذهب البعض باعتبارهم الإصبع ١,٥ سم عوض ٢ سم.

١٠٩) مخطوط مكتبة البودليان - أكسفورد.

١١٠) **حاوي الفنون...**، المقالة الثانية/ الباب الثالث.

١١١) **كشف الهموم ...**، ص ١٣٩

١١٢) **حاوي الفنون...**، المقالة الثانية/ الباب الثالث. يسمي الفارابي الرقبة، المكان المستدق، **الموسيقي الكبير** ص ٤٩٨.

١١٣) **رسالة في اللحون والنغم** ، ص ١٤ و٢٥؛ **الرسالة الكبرى في التأليف** (الفن الثاني)، ص ١٢٣-١٢٥.

■ عددها:

تتفق المصادر على أنه في الأصل، كان للعود عند الضاربين، أربعة أوتار فردية، تسمى على التوالي: البم - المثلث - المثنى - الزير [١١٤]، بينما كان النظريون - اعتبارا من الكندي- يفترضون له وترا خامسا لسهولة بحث النظرية الموسيقية في حدود طبقتين (ديوانين)، دون اللجوء إلى نقل اليد اليسرى من وضعها الأول على الدساتين - ويسمون هذا الوتر الخامس: الزير الثاني، أو الزير الأسفل، أو الحاد. ثم حاول بعض الموسيقيين مضاعفة، بل حتى مثالثة الأوتار، عوض وتر واحد، وذلك قصد تقويتها ودعم أصواتها أو «احتياطا لانقطاعها وتفخيما لها». كما شُدّ وتر خامس فعْلي «ليخرج من سبابته وبنصره طنينان تتمة للذي بالكل مرتين (ديوانين)، فكان يتعطل.. فهجر ذلك، وصاروا إذا احتاجوا إلى إيجاد هاتين النغمتين نزلوا تحت خنصر الزير بإصبعين - نزولا يفعل طنينين - فيكون تحت خنصر الزير بالقوة نغمتان لتتمة الذي بالكل مرتين» [١١٥].

مع استمرارية هذه الآلة الرباعية الأوتار المسماة بـ:

* **العود القديم**، ظهر على الساحة الموسيقية، تباعا منذ القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، نوعان جديدان من العود:

* **العود الكامل**: «أشهر الآلات وأثمنها - يقول الصفي الدين- هي الآلة المسماة بالعود يشد عليها خمسة أوتار مضاعفة : البم - المثلث - المثنى- الزير- الحاد. «وأما اصطحابها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع (الرابعة التامة) ما فوقه، فيصير الجمع الكامل (أي ديوانين) مندرجا فيما بين مطلق الأعلى الذي هو البم، وبنصر الأسفل الذي هو الحاد» [١١٦]. وبالتالي، حافظ على التسوية المعهودة، واعتبروه ز أشرف الآلات ذوات الأوتار» [١١٧]... يبدو أن استعمال الوتر الخامس أصبح ممكنا لسببين، أولا لكبر حجم العود، وثانيا لنزول الأوتار نحو القرار، وذلك على النحو التالي: جعل الحاد مكان الزير، والزير مكان المثنى، والمثنى مكان المثلث، والمثلث مكان البم الذي صار أكثر غلظة.

* **العود الأكمل**: تشير مؤلفات القرن الثامن- التاسع الهجري/الرابع عشر- الخامس عشر الميلادي، إلى أن «بعض العملة المتأخرين يشدون على ساعد هذه الآلة وترا سادسا ويسمونها العود الأكمل». وهو وتر مفرد، يضاف أسفل الوتر الحاد ويسوّى على قرار ديوان الوتر الثالث، ويقوم بالتالي، بدور القرار. مما يجعل المجموع إحدى عشر وترا، خمسة مضعفة وسادس مفرد. وربما ضعّف البعض الوتر السادس [١١٨]. ويؤكد مخطوط «**كشف الهموم**» تداول هذا التنوع بقوله: «أن العود أنواع بحسب عدد أوتاره: فمنه عود ذو اثني عشر وترا ومعشّر ومثمّن». وهو يتضمن صورة لعازف على العود، من المرجح أنه العود الأكمل إذ تبرز منه ستة أوتار.



■ مادتها وكميتها:

كانت الأوتار تصنع على علاقة بين كمياتها أي غلظها، ويعبر عنها بالمتواليات العددية :4 - 3 - 2 - 1، ويصف الكندي، الأوتار الأربعة، على التوالي [١١٩]:

- **البم**: وتر من معى دقيق متساوي الأجزاء وليس فيه موضع أغلظ ولا أدق من موضع، ثم طوي حتى صار أربع طبقات وفتل فتلا جيدا.
- **المثلث**: سبيله سبيل البم غير أنه من ثلاث طبقات.
- **المثنى**: وهو من طبقتين - غير أنه من إبريسم حتى فتل فصار في قياس الطبقتين من المعى في الغلظ.

- **الزير**: من طبقة واحدة - وهو من إبريسم في حال طبقة من المعى.
- **الزير الثاني** أو الأسفل أو الحاد (وهو وتر نظري بحت)...

وفي الأوتار الأربعة، يقول إخوان الصفا[١٢٠]: « بعضها أغلظ من بعض على النسبة الأفضل وهو أن يكون غلظ البم مثل غلظ المثلث، ومثل ثلثه، وغلظ المثلث مثل غلظ المثنى ومثل ثلثه وغلظ المثنى مثل غلظ الزير ومثل ثلثه، وهو أن يكون البم: أربعا وستين طاقة إبريسم والمثلث: ثمانية وأربعين طاقة، والمثنى: ستا وثلاثين طاقة، والزير سبعا وعشرين طاقة إبريسم. ثم تُمد هذه الأوتار الأربعة على وجه العود مشدودة أسفلها في المشط، ورؤوسها في الملاوي فوق عنق العود، فعند ذلك تكون أطوالها متساوية».

وفي جعل المثنى والزير من الإبريسم دون البم والمثلث وهما من الأمعاء، يُرجع الكندي ذلك إلى سببين، الأول «أن النغم إذا تراقت حتى تصير من الدقة إلى مثل حالها في المثنى والزير، احتاجت إلى صفاء طنين الإبريسم الذي إذا مُدّ كان أصفى طنينا من المعاء». والثاني «إن الوتر في هذا الموضع يحتاج من المد لتقويم نغمته وتثقيفها إلى ما لا تقوى عليه طبقة واحدة من المعاء الدقيق ولا طبقتان، فكان الإبريسم إذا صُيّر بقياس ذلك المعاء في الغلظ قوي على ما يحتاج إليه من المد دون المعاء»[١٢١]...

كما أنه لا يجب أن يفهم من وصف إخوان الصفا، أن مادة الأمعاء قد أهملت وصارت جميع أوتارالعود تُتخذ في عهدهم من الإبريسم. ذلك لأن القصد من شرحهم، كان بالأساس، تحديد النسب الكائنة بين الأوتار؛ والرائج لدى الموسيقيين - كما تفيده أغلب المصادر - هو استعمال الحرير والأمعاء. يقول ابن الطحان[١٢٢]: «ويكون الحرير فيها من الإبريسم الممتاز السالم من العقد والغلظ والرقة والتحفظ فيها من الاختلاف؛ فإنها إذا اختلفت تعشقت النغم ونبت من السمع وبعث الطرب، وإنما تصفو النغم بصفائها واختيارها، والمصارين معا، بأن يؤخذ وتران فيجمع طرفاهما في إبهام الرجل ويمسك طرفاهما الآخرين في اليد اليسرى، وينقران في موضع واحد فإذا تحركا في وقت واحد وسكنا معا فهما مؤتلفان، وإن سكنت حركة الواحد قبل الآخر فهما مختلفان، وهذا مليح غريب. وأول ما تعلق المثاني وبعدها الأزيار وبعدها المثالث وبعد ذلك البم، وتقاس بعضها على بعض وتمدد وتنقر حتى تستقر، ولا يركب جديد مع قديم ولا غليظ مع دقيق ولا يرخى بعضها دون بعض» (...) «وإذا أردت اختيار هذه الأوتار لتركيبها فتحتاج أولا: أن يكون الزير وزنا، والمثنى وزن الزير وزيادة الثلث، والمثلث وزن المثنى وزيادة الثلث، والبم وزن المثلث وزيادة الثلث». وهذا ما يردده حرفيا الحسن الكاتب[١٢٣]؛ علما وأنها نفس النسب المعتمدة لدى كل من الكندي وإخوان الصفا. وعلى هذا الأساس، فالوتر الخامس - إذا ما زيد - يجب أن يتضمن ٢٠ طاقة من الإبريسم، وهو ما يجعله رقيق جدا وبالتالي لا يحتمل الشد المطلوب « فكان يتعطل.. فهُجر ذلك»[١٢٤]؛ واستعمل نظريا وأجل تطبيقيا، حتى سمح توسيع حجم العود وبالتالي طبقته الصوتية باستعماله.

ومن جهته، يضيف ابن الطحان معلومة جديرة بالاهتمام، تؤكد على ضرورة اختيار الآلات للحلوق المختلفة وما يلاءم كل منها، قائلا[١٢٥]: «أحق من اختيار الآلة: المغني بها إذا كان عازفا، فإن كان جاهلا اختيرت له. والعود الجهير يصلح لما يشاكله من الحلوق، والواطي يصلح للحلق الضعيف، والحاد يصلح للحلق الصياح». وهذا ما يؤكد شعور الموسيقيين آنذاك، بأهمية تنوع الطبقات، وبالتالي تنوع العيدان، مع ضرورة استغلال مجمل أوتار العود، واعتماد أكثر من وضع في أسلوب العزف.

---

١١٢) **رسالة في اللحون والنغم**، ص ١٤ و٢٥؛ **الرسالة الكبرى في التأليف** (الفن الثاني)، ص ١٢٣-١٢٥.

١١٤) كان المنظرون يسمون أغلظ أوتار العود وهو اليم: أعلاها، والزير وهو أكثرها حدة: أوطاها، وذلك تبعا لمواضع هذه الأوتار من العود في أثناء العزف وهو ما درج عليه العزف عبر المدنيات القديمة وظل جاريا حتى القرن الخامس؛ وكذلك الأمر بأوربا في التدوين الجدولي (تابلاتوره).

١١٥) راجع: ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى**... ص ١٤٥؛ ابن زيلة: **الكافي في الموسيقى**، ص ٧٤-٧٧؛ وهذا ما يذهب إليه بقية المنظرين...

١١٦) **الأدوار**... ص ٩٣-٩٤؛ **الرسالة الشرفية**... ص ١٤٠ وما بعدها.

١١٧) اللاذقي: **الفتحية**... ص ١٧٨-١٧٩.

١١٨) من ذلك: ابن غيبي والجرجاني واللاذقي ومخطوطي **كنز التحف وكشف الهموم**

١١٩) **رسالة في اللحون والنغم**، ص ١٥-١٦؛ وكذلك: **رسالة في خبر صناعة الموسيقى**، ص ٤٧-٤٨؛ **الرسالة الكبرى في التأليف**، ص ١٢٣-١٢٧.

١٢٠) **رسائل**... II، ص ٢٠٣-٢٠٤.

١٢١) **رسالة في اللحون والنغم**، ص ١٦

١٢٢) **حاوي الفنون**... المقالة الثانية / الباب الخامس

١٢٣) **كمال أدب الغناء**، الباب الحادي والثلاثون.

١٢٤) ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى**... ص ١٤٥.

١٢٥) **حاوي الفنون**... المقالة الثانية / الباب العشرون.

جدول ٥: كمية الأوتار ومادتها

الأوتار	الكندي	إخوان الصفا	ابن الطحان/الحسن الكاتب/ إخوان الصفا	النسب الكندي	النسب إخوان الصفا
الطول	٣٠ إصبع (٦٠ سم)				
المادة	امعاء /إبريسم	ابريسم	مصران / ابريسم		
البم	٤ طبقات امعاء	٦٤ طاقة ابريسم	وزن المثلث + الثلث		
المثلث	٣ طبقات امعاء	٤٨ طاقة ابريسم	وزن المثنى + الثلث	٣/٤ البم	٣/٤ البم
المثنى	إبريسم في قياس طبقتين امعاء	٣٦ طاقة ابريسم	وزن الزير+ الثلث	٣/٣ المثلث	٣/٤ المثلث
الزير	إبريسم في قياس طبقة امعاء	٢٧ طاقة ابريسم	وزن معين	١/٢ المثنى ١/٢ المثلث ١/٤ البم	٣/٤ المثنى - -

■ **تسويتها:**

تُشد أوتار العود (مد الأوتار)، بقوى شد تتفاوت حسب كميتها (الغلظ/الدقة)، لتصدر نغمات مطلقاتها في نظام يحدد تسوية الآلة. ويقول الكندي [١٣٦]: «جُعل البم أربع طبقات لأنّه أسس لأوائل النغم وهي النغم الكبار الخارجة من أوسع موضع في الحنجرة - وهو أصل قصبة الرئة - ولذلك يجب إذا عُلق البم في موضعه - الذي هو أعلى مواضع الأوتار - أن يمد ملواه ويترنم بهذه النغمة. أعني أول نغمة في أصل الحنجرة، ويُحرك البم بإبهام اليد اليمنى، فإذا استوى مع تلك النغمة فأوقفه على ذلك المد فإنها مرتبته في التسوية» (...)«ثم تتراقى النغم في الأوتار كتراقيها في الحنجرة نغمة نغمة حتى تصير إلى أدقها في الحنجرة وكذلك إلى أدقها في الأوتار». وهكذا يتابع الكندي شرحه التفصيلي لشدّ / تسوية بقية أوتار العود على أساس ما يسميه بـ «التسوية العُظمى» أي تتالي الرابعات التامة بين الأوتار، وذلك بشد المثلث حتى يساوي الخنصر على البم، وشد المثنى حتى يساوي الخنصر على المثلث، وشد الزير حتى يساوي الخنصر على المثنى... ويضيف: «قد يستنبط الضُراب تسويات كثيرة من هذه التسوية، ويريدون بذلك تقوية النغمة التي عليها مقاطع الأصوات ووقفات الضرب بنغم تشاكلها وتساعدها، وأكثر ما يفعلون ذلك في البم من بين الأوتار، فإنه إذا وقعت التسوية العُظمى على ما يجب: حطوا البم حتى يساوي مطلق المثنى، فكانت هذه عندهم تسوية أخرى، وكذلك يرفعونه أيضا إلى بنصر المثنى فتكون تسوية أخرى، وإلى خنصره فتكون تسوية أخرى... غير أن جميع هذه التسويات ناقصة لأن البم هو ذو أربع نغمات فصيّروه لنغمة واحدة، وكلما فعلوه من ذلك وغيره راجع إلى التسوية العظمى، وما استنبطوه منها فإنما ذلك معناه يجمّلون به نغمتهم لا غير» [١٢٧].

لقد أكد هذه التسوية مختلف المنظرين الذين جاؤوا من بعد، بداية من الفارابي [١٢٨] الذي خاض بإسهاب في التفسيرات اللازمة للتسوية المشهورة للأوتار- البسيطة والمركبة- والنسب الصوتية بينها إلى جانب توضيحات وتفسيرات مستفيضة تتعلق بالسلم الموسيقي. وتابع المنظرون بالمشرق والمغرب والأندلس، شرح ذلك، مجمعين على أن «المشهور المتداول المقدم هو العود»، وعلى قسمة طول الوتر ما بين المشط والأنف، «على الربع من جهة الملاوي وشد عليه الدستان الأسفل، وهو المنسوب إلى الخنصر، فيكون بين مطلقه وبين خنصره: الذي بالأربعة» (...) على أن التسوية المشهورة: «أن يجعلوا نغمة مطلق كل وتر اسفل مساوية لخنصر الوتر الذي فوقه، حتى يقوم بدل ثلاثة أرباع، إلى أن يتم الذي بالكل مرتين» [١٢٩]... ووصولا إلى صفي الدين ومن جاء بعده، والذي يذكر بدوره: «بأن أشهر الآلات وأتمنها هي الآلة المسماة بالعود يشد عليها خمسة أوتار أعلاه البم ثم يتلوه المثلث والمثنى والزير والحاد. وأما اصطحابها فهو أن تجعل مطلق كل وتر مساويا لثلاثة أرباع ما فوقه فيصير الجمع الكامل مندرجا فيما بين مطلق الأعلى الذي هو البم وبنصر الأسفل الذي هو الحاد» [١٣٠].. ويلخص أحمد التيفاشي (٥٨٠-٦٥١ هـ / ١١٨٤-١٢٥٣م) نوعية هذه التسويات في ذكره للموسيقي الأندلسي ابن الحاسب، بقوله: «وفي تسوية العود مما نقله عن ابن باجه في الطبقات الأولى وذلك أنهم حددوا به الطبقة في تسوية المثاني، يجعلون الزير مثل خنصر المثنى ويجعلون المثلث مثل سبابة الزير ويجعلون البم مثل الزير فهذا هو الترتيب عندهم في الوضع الأول ثم يقع الاختلاف بين المتساوي بحسب اختلاف البم، فإذا جعل البم مثل سبابة المثنى يسمون هذه التسوية المزموم وإذا جعلوه مثل الزير سموها المطلق وإذا جعلوه مثل مجنب سبابة المثنى سموها المجنب ...» [١٣١].

في هذا السياق، نشير إلى أن تطابق معطيات آلة العود بكل من المشرق والمغرب

والأندلس، خلال مختلف هذه المراحل، يبدو واضحا من خلال أخبار عدد من الموسيقيين والمنظرين أمثال زرياب ومؤنس البغدادي (ت٣١٤ هـ / ٩٢٦ م) وأمية ابن أبي الصلت ٤٦٠ - ٥٢٩ هـ / ١٠٦٧-١١٣٤ م) وابن باجة ٤٦٣-٥٣٤ هـ / ١٠٧٠-١١٣٩ م) ولسان الدين ابن الخطيب ٧١٣-٧٧٦ هـ / ١٣١٣-١٣٧٤م)، وغيرهم.

- الدساتين :

■ **دورها:**

أما الدساتين [١٣٢] فهي حدود النغم، ويجب أن تكون أربعتها، يقول الكندي [١٣٣]: «ربع الطول - وهي سبع أصابع ونصف - مساوية لمسافة العمق، ولا يجوز في هاتين المسافتين أن تزيد إحداهما على الأخرى - أعني مسافة عمق العود ومسافة دساتينه».

ويضيف «**أن كل شيء عُمل منه له معنى، وفعل أتُخذ، ومن أجله عُمل**»، من ذلك: عمق العود، وقسمة الدساتين، فإن عمق العود إنما استُعمل : للدوي، وقسمة الدساتين : لتفصيل النغم وإيضاحها، وقدر حاجة كل واحد من هذين المعنيين إلى صاحبه كقدر حاجة صاحبه إليه، وذلك: إن العمق إن كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النغمة خرساء لضيق مجالها، وكذلك إن كانت مسافة العمق أكثر من مسافة الدساتين عظم الدوي وصارت النغم قليلة الفصاحة، لا ينقضي دوي إحداهن لعظمه حتى تأتي النغمة الأخرى فتجدده، فيكون من ذلك الوهن في بيان النغم وفصاحتها، فوجب لذلك أن تكون هاتان المسافتان متساويتان، ليكون فعلاهما متساويا.

■ **مواضعها وطريقة شدّها :**

وفي بيان مواضع الدساتين، جاءت النتائج متكاملة وإن اختلفت الطرق، يعتمد الكندي في ذلك، احتساب عدد الأصابع، فيقول [١٣٤]: «أما الدستان الأول الذي يسميه الحكماء «المفتاح» فإنه يلي الأنف وهو الذي تقع عليه الإصبع السبابة، وهو مشترك لجميع الأوتار ولا يقع عليه من الأصابع إلا السبابة فقط ، وتركيبه : أن يقدّر ثلاث أصابع من هذه الثلاثين التي هي طول الوتر - ويكون التقدير من رأس العنق الدقيق وهو موضع الأنف - فحيث انتهت الأصابع الثلاث أدير على ذلك الموضع قطعة من بم دورين اثنين ، ثم يربط على ظهر العنق رباطا شديدا لا يتهيأ له لشدته أن يزول عن موضعه.

ثم يُقدر من هذا الدستان - إلى ما يلي المشط - إصبعين اثنين ، ويُشد على الموضع قطعة من مثلث على سبيل الدستان الأول وهذا : لدستان الوسطى في جميع الأوتار؛

ثم يُقدر من ذلك إصبع واحد إلى جهة المشط ثم يُشد عليه دستان من مثنى على شرائط الدساتين اللذين سلفا (البنصر)؛

ثم يُقدر من هناك إصبع ونصف ويُشد على الموضع قطعة من زير على سبيل الدساتين المتقدم» (الخنصر).

أن هذه الآلة- يلاحظ الكندي- «**ليس فيها شيء إلا وفيه علة فلسفية ؛ إمّا هندسية، وإمّا عددية ، وإمّا نجومية**، فأما قسمة الدساتين فإن العلة فيها عددية، وذلك أنه لما كان طول الوتر ثلاثين إصبعا كان أقل أجزائه المنطوق به لفظة واحدة: العُشر، وهو ثلاث أصابع ، فكان موضع نغمة وشُد هنالك دستان السبابة، لأن ما كان أقل من العشر، كجزء من أحد عشر وجزء من اثني عشر وغيرها من الأجزاء، لا يقال له جزء مطلق معلوم لأنه لا اسم له، وإنما الاسم لفظة واحدة كعشر وتسع وثمن إلى أن يبلغ النصف»... ويواصل شرحه ليحدد موضع دستان الوسطى على السدس (إصبعين من دستان السبابة، وخمسة من أول

١٢٦) **رسالة في اللحون والنغم**، ١٥؛ **الرسالة الكبرى في التأليف**، ص ١٢٥-١٢٨.
١٢٧) المرجع السابق، ص ١٦-١٨.
١٢٨) **الموسيقي الكبير**، ص ٤٩٨-٦٢٨.
١٢٩) ابن زيلة: **الكافي**...، ص ٧٤ -٧٧.
١٣٠) راجع **الأدوار**...: الفصل الثامن، ص ٩٣-٩٤؛ الشرفية...، ص ١٤٠-١٤٣؛ كذلك اللاذقي: **الرسالة الفتحية**...، ص ١٧٨-١٨٣؛ ابن غيبي: **جامع الألحان**، ص ١٠٦-١٠٩.
١٣١) **متعة الأسماع في علم السماع** : الباب الحادي عشر.
١٣٢) الدستان (وجمعها دساتين) مصطلح فارسي معناه «الكف» ويطلق على اللمسات النغمية الواقعة على الوتريات ذات الرقبة أو الذراع. فهي الرابطات التي توضع الأصابع عليها، ويستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر ويقابلها في العربية «العتب»، يقول الأعشى:
وثنى الكف على ذي عتب ❖ يصل الصوت بذي زير أبح.
١٣٣) **رسالة في اللحون والنغم** (الفن الأول / القول في تركيب العود)، ص ١١ وما بعدها.
١٣٤) المرجع السابق، ص١٢-١٤.

الوتر)؛ وموضع دستان البنصر على الخمس (وهو ستة)؛ ودستان الخنصر على موضع الربع الذي قدّروه لجملة الدساتين.

وفي مكان آخر، يستعمل الكندي شرحا ثانيا، يضيفه إلى احتساب الأصابع في قسمة دساتين العود[١٣٥]. وبالمقارنة بين الطريقتين، نستخلص الفوارق التالية:

جدول ٦: قسمة الدساتين عند الكندي (بالسنت وما يماثلها من نسب)

الدساتين	الشرح الأول	النسبة	الشرح الثاني	النسبة	نوع المسافة (١)	- (٢)	الفرق بالسنت
مطلق - سبابة	٢٠٤	٨/٩	١٨٢	٩/١٠	بعد طنيني	بعد كامل أقل	زائد ٢٢ (كوما)
سبابة - وسطى	٩٠	٢٥٦/٢٤٣٨	١٣٤	٢٥/٢٧	بقية / فضلة	بقية كبيرة	ناقص ٤٤ (كومتان)
وسطى - بنصر	١١٤	٢١٨٧/٢٠٤٨	٧٠	٢٤/٢٥	فضلة طنيني	نصف بعد ملون	زائد ٤٤ (كومتان)
بنصر - خنصر	٩٠	٢٥٦/٢٤٣	١١٢	١٥/١٦	بقية / فضلة	نصف دياتوني	ناقص ٢٢ (كوما)
مطلق - خنصر	٤٩٨	٤/٣	٤٩٨	٤/٣	الذي بالأربع (رباعية تامة)		متساوية

لابد من التنويه، أن دستانا وحيدا لا يتغير، هو دستان الخنصر الذي يبقى في علاقة رياضية ثابتة مع المطلق، أي الرابعة التامة الكائنة بين الأوتار الأربعة: من البم في القرار، إلى الزير آخر أوتار العود وأكثرها حدة. في حين تدخل تغييرات طفيفة على بقية الدساتين (من كومة إلى كومتين)، وهي فروق كانت - ولا تزال- تميّز أداء أهل الصناعة بتلوين نغم السبابة والبنصر، وخاصة الوسطى التي كان موقعها على الدوام، موضع تبديل وتغيير. ولابد من التأكيد هنا، على أن أهل الصناعة الموسيقية لم يتبعوا عمليا، نظاما رياضيا ثابتا في شد الدساتين وتحديد موضعها من العود، بل كانوا بحكم حركية نظام موسيقاهم اللحني والإيقاعي، يدخلون تغييرات وتلوينات ليس استجابة لأذواقهم وأحاسيسهم فحسب، بل وكذلك، تجاوبا مع طبيعة المقامات والإيقاعات التي يؤدونها. وهذا التنوع الذي ينال خاصة المجنبات والوسطاوات، سوف تبرزه المؤلفات اللاحقة، بأكثر وضوح وتنوع.

وفي شروح مشابهة لمواضع الدساتين، يعتمد آخرون[١٣٦] تجزئة حسابية تقترب من النموذج الثاني للكندي، وذلك على النحو التالي: «يُقسم طول الوتر الواحد بأربعة أقسام متساوية، ويُشد دستان الخنصر عند الثلاثة أرباع مما يلي عنق العود؛ ثم يُقسم طول الوتر من الرأس بتسعة أقسام متساوية، ويشد دستان السبابة على التسع مما يلي عنق العود؛ ثم يقسم طول الوتر عند دستان السبابة إلى المشط بتسعة أقسام متساوية، ويشد دستان البنصر على التسع منه، فإنه يقع فوق دستان الخنصر مما يلي دستان السبابة. ثم يقسم طول الوتر عند دستان الخنصر مما يلي المشط بثمانية أقسام، ويُزاد عليها هذا الدستان أعني دستان الوسطى يُشد بحيال نقطة من الوتر بينها وبين دستان الخنصر ثمن ما بين الخنصر والمشط، فيصير نسبة نغمة الوسطى هذه إلى نغمة الخنصر مثلها، ما بقي من الوتر فوق. ويُشد عند ذلك دستان الوسطى، فإنه يقع فيما بين دستان السبابة والبنصر»[١٣٧]. فهذا هو «إصلاح العود ونسب الأوتار ومواضع الدساتين». وفي ما يتعلق بدستاني الوسطى والبنصر، يوضح ابن سينا: «لأن الحاجة مسّت في تقدير النغم إلى الدساتين، واضطرت إلى أن يستعمل عليها الأصابع، وعسُر في ابتداء الأمر أن يحرك الكف والأصابع معا، ففرض على الكف السكون وعلى الأصابع الحركة، وكان القدر الذي يلزمه الكف ساكنا وتتصرف عليه الأصابع متحركة من طول الآلة المعتدلة هو ربعه، فشُدّ على الربع أول الدساتين منسوبا إلى الخنصر، وشغلت الإبهام بالضبط، وبقي للتصرف فيما بين حدّي ذلك الربع أصابع أربعة، وتعذر استعمال الوسطى والبنصر معا حيث تستعمل الخنصر والسبابة، فاستعمل معهما إما الوسطى دون البنصر، وإما البنصر دون الوسطى، فارتسمت نغم أربع: مطلق، وسبابة ووسطى وخنصر (أو مطلق وسبابة وبنصر وخنصر)، وهي نغم أربع تحيط بأبعاد ثلاثة. فهذا كل السبب في الحاجة إلى قسمة الذي بالأربعة إلى أبعاد ثلاثة، وجعله أصلا، وتسميته جنسا»[١٣٨].

وفيما يتعلق بشدّ الدساتين، يلاحظ الحسن الكاتب[١٣٩]، أنه «يحتاج إلى علم بها، فيحتاج الذي يريد شدها على العود: أن يأخذ بركارا فيفتحه فتحا بقدر يريد شدها ويقيس به قياسا صحيحا بينها، والمطبوع - العازف المرتاض يعرف أقدارها ومواقعها بلا بركار، بل بالجس ومقابلة بعض النغم ببعض، والعادة والضربة، ثم يشدها... ولا يحتاج في عرض الدساتين أكثر من أربع طاقات من الأوتار البيض المصارين، ويجب أن تكون الأول غلظا، والثاني دون غلظه، والثالث دونه كذلك إلى آخرها على هذا المثال، وإن لم يعثر بالعين فليعثر بالوزن فهو أصح».

ونقرأ عند اللاذقي[١٤٠] أنه «قد وُضع على سواعد تلك الآلات، علامات دالة على مخارج نغمات مدار الألحان من تلك السواعد ويسمى تلك العلامات بالدساتين، سواء كانت أوتارا مشدودة أو خطوطا مكتوبة وغيرها». وهو يلاحظ أن كثيرا من معاصريه صاروا يهملونها.

جدول ٧ : نسب الدساتين وطرق تثبيتها

الدساتين الرئيسية	أصابع منضمة	النسب بين العناصر	مادتها وطريقة تثبيتها
الكندي: أربعتها	٥,٧ من الأنف (١٥ سم)	ربع الطول الوتر/ مساوية للعمق	الكندي: أربطة من الأوتار تحيط بالعنق وتربط على ظهره ربطا شديدا. دورتان من البم دورتان من المثلث دورتان من المثنى دورتان من الزير
- السبابة	٣ (عشر الوتر)		
- الوسطى	٢ (السدس)		
- البنصر	١,٥ (الخمس)		
- الخنصر	١ (الربع)		
الدساتين الرئيسية	قسمة الوتر		
إخوان الصفا: أربعتها		ربع الطول الوتر	ابن الطحان: أربع طاقات من الأوتار البيض المصارين (البم غليظ، والثاني دون غلظة كذلك إلى آخرها - بالعين أو بالوزن هو الأصح)
- الخنصر	يشد عند ٣/٤ مما يلي عنق العود		
- السبابة	على التسع مما يلي العنق		
- البنصر	على التسع عند دستان السبابة إلى المشط		
- الوسطى	على الثمن ما بين الخنصر والمشط، أي بين دستان السبابة والبنصر		

■ **عددها:**

يتفق الجميع، على أن الدساتين - الضرورية أو الرئيسية كما يسمونها- أربعة، وهي المنسوبة للأصابع الأربع : السبابة - الوسطى - البنصر - الخنصر. فطن لها أكثر الناس واعتادها ونسبوا النغم إليها، وهي الطبيعية عند القدماء[١٤١]. ومع كتابات الفارابي الذي عالج مختلف الأنظمة المتداخلة في عصره، ظهرت دساتين جديدة لم تُذكر من قبل، كالمجنب بين مطلق الوتر والسبابة، والوسطى الخاصة بين الوسطى القديمة والبنصر. وهذه الدساتين المضافة تعزى إلى مجدد العود العربي منصور زلزل وإلى السلم الفارسي، وهي كلها ذات نسب متغيرة لا تستقر على حال: «منهم من ينزلها قليلا، ومنهم من يصعدها قليلا، فيخرج من ذلك أجناس»[١٤٢]، لذلك جاء تحديدها متباينا حسب المنظرين. والغالب على الظن - حسب اعتقادنا - أن هذه المسافات خاصة ما ينسب منها إلى زلزل، كانت متداولة قبل الكندي لأن منصور زلزل كان سابقا له، علاوة على كونه أستاذ اسحق الموصلي، ومن المرجح أنّه قد استوحاها من الواقع العملي لأنها تبدو من المكونات الأساسية للمقامية العربية؛ وعدم التعرض لها في المصنفات الأولى للكندي وابن المنجم[١٤٣] تلميذ اسحق الموصلي، وإخوان الصفا، ربّما يعود لكونها نسبية وغير مستقرة، وأن الهدف آنذاك كان مركزا على معالجة « النغم التامة الكبار» «وهي سبع لا زيادة ولا نقصان.. دائرة على نفسها».

وفيما يلي، تلخيص للتطور الذي شهده عدد دساتين العود من مدرسة إلى أخرى:

* المدرسة التأسيسية / العودية (الكندي - ابن المنجم - إخوان الصفا) : أربعة دساتين رئيسية أو المشهورة، وهي: - سبابة- وسطى- بنصر- خنصر(٤ + المطلق = ٥)

* المدرسة الإبداعية / الطنبورية = أربعة دساتين رئيسية، مع إضافة مجنبات وتنويع في الوسطى، من ذلك:

♦ الفارابي: مجنب قديم- مجنب فارسي- مجنب زلزل- سبابة- وسطى قديمة- وسطى فارسية - وسطى زلزل - بنصر - خنصر (٩ + المطلق = ١٠)

♦ ابن سينا وابن زيلة: الدستان الأخير- مجنب السبابة - سبابة- وسطى قديمة/ فارسية/عالية - وسطى زلزل- بنصر - خنصر (٧+ المطلق = ٨)

♦ الحسن الكاتب وابن الطحان: المجنب - السبابة - وسطى الفرس - وسطى العرب - دستان زلزل (مهمل) - البنصر- دستان آخر مهمل(٦ + المطلق = ٧)

---

١٣٥) **رسالة في خبر صناعة التاليف** (بغداد)، ص ٤٨-٥٠ (القاهرة)، ٧٢-٨١، **الرسالة الكبرى/الكتاب الأعظم في التأليف**، ١٢٨-١٣٠ .

١٣٦) إخوان الصفا وغيرهم

١٣٧) **رسائل** إخوان الصفا، ص ٢٠٣ .

١٣٨) **جوامع علم الموسيقى** (المقالة الثالثة، الفصل الأول)، ص ٤٨؛ يذكر اسحق: «إن نغم كل طبقة تكون مجريين: أحدهما منسوب إلى الوسطى، والآخر إلى البنصر. وهاتان الإصبعان تتعاقبان في الغناء، ولا تدخل واحدة منهما على الأخرى»، ابن المنجم: **رسالة**... (ط. القاهرة)، ص ٢٢٢-٢٢٣.

١٣٩) **كمال أدب الغناء**...(الباب الثالث عشر).

١٤٠) **الرسالة الفتحية**...، ص١٧٩.

١٤١) **كمال أدب الغناء**...(الباب الثالث عشر).

١٤٢) ابن سينا: **جوامع علم الموسيقى**...، ص ١٤٤؛ ابن زيلة: **الكافي في الموسيقى**...، ص ٢٥-٢٨. وتوجد أخبار في كتاب **الأغاني**، يستدل منها على أن بعض أهل الصناعة كانوا يقدمون أو يؤخرون من وضع هذا الدستان أو ذاك، حتى يطيب الغناء.

١٤٣) **رسالة في الموسيقى**، تح. زكريا يوسف، القاهرة، ١٩٦٤؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٧٦.

*المدرسة النظامية / المنهجية = أربعة دساتين رئيسية مع إضافات، منها:

♦صفي الدين، ابن غيبي، الجرجاني [١٤٤] واللاذقي: زائد- مجنب - سبابة - وسطى فارسية - وسطى زلزل - بنصر - خنصر(٧ + المطلق = ٨)

(انظر الجدول الموالي)

جدول ٨: مقارن بحساب السنت والنسب، للمدارس الثلاثة (على وتر البم)

دساتين العود	وتر البم		
المدارس	العربية القديمة/ العودية (الكندي - موصلي/ ابن المنجّم)	الإبداعيّة / الطنبوريّة (الفارابي - ابن سينا)	المنهجيّة / النظاميّة (صفيّ الدين...)
مطلق	١/١ - ٠	١/١ - ٠	١/١ - ٠
مجنب قديمه (دستان أخير)		٢٥٦/٢٤٣ - ٩٠ (٩٩)	
زائد			٢٥٦/٢٤٣ - ٩٠
مجنب فارسي (مجنب سبابة)		١٦٢/١٤٩ - ١٤٥ (١٣٩)	
مجنب زلزل		٥٤/٤٩ - ١٦٨	
مجنب			٢١٦/٢١٠ - ١٨٠
سبابة	٩/٨ - ٢٠٤	٩/٨ - ٢٠٤	٩/٨ - ٢٠٤
وسطى وسطى قديمة / (وسطى عالية) وسطى الفرس	٣٢/٢٧ - ٢٩٤	٣٢/٢٧ - ٢٩٤	٣٢/٢٧ - ٢٩٤
وسطى الفرس		٨١/٦٨ - ٣٠٣	
وسطى زلزل		٢٧/٢٢ - ٣٥٥ (٣٥١-٣٤٧-٣٤٣)	٣٠٩/٢١٥ - ٣٨٤
بنصر	٨١/٦٤ - ٤٠٨	٨١/٦٤ - ٤٠٨	٨١/٦٤ - ٤٠٨
خنصر	٤/٣ - ٤٩٨	٤/٣ - ٤٩٨	٤/٣ - ٤٩٨

من الملاحظ، أنه منذ عصر اللاذقي، بدأ عدد من الموسيقيين يستغنون عن الدساتين، ثم شيئا فشيئا (حسب المراجع المتوفرة)، لم تعد تستعمل في العود، لا عند العرب ولا الأتراك، ويُفترض أن غيابها يهدف إلى ترك أكثر حرية ومرونة لانزلاق أصابع العازف عند الانتقال من نغمة إلى أخرى.. وهو ما يضيف أبعادا جمالية وتعبيرية على أسلوب العزف، تتماشى مع الذوق الشرقي.

ب / التدوين الأبجدي والسلم النغمي :

دون التوسع هنا، في المسائل المتعلقة بالنظرية السلمية والجموع المستخرجة منها، عند المدارس المتتالية [١٤٥] ، نذكّر بأنه منذ الكندي، استُحدثت طريقة فذة للإفصاح عن النغمات، وتحديد طبقاتها بتعيين مواضعها على أوتار العود ودساتينه. قوام هذا التدوين، الأبجدية العربية بدءا من حرف الألف المشير إلى أول درجة صوتية منخفضة (مطلق وتر البم = «المفروضة») [١٤٦]، ثم يتدرج السلم النغمي في ديوانه صعودا، حتى حرف اللام المساوي لدرجة الجواب (سبابة المثنى)، فهو تسلسل « لوني» يتألف من أثني عشرة نغمة في الديوان، بينها إثني عشر نصف بعد غير متساوية، يرمز لها بالحروف الإثني عشر الأولى من الأبجدية، كالآتي:

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل

وتكرر الحروف ذاتها لنغمات الذي بالكل الثاني (الديواني الثاني)، مميزا بينها بلفظ «الأولى والأوسط والحادة». وبينما ينطلق الكندي من نغمة مطلق وتر البم (المفروضة) محتسبا كامل الدرجات الكائنة داخل الديوانين (وهي ستة عشر إذا ما استثنينا الدرجات المكررة)، يبدأ اسحق الموصلي ونظراؤه «ممن جمع العلم بالصناعة والعمل»، من مطلق المثنى وهي عندهم «الاعتماد»، معتبرين بأن «النغم تسعا»، والعاشرة «نغمة الضعف» [١٤٧]، أي أنهم يعتمدون نغمات الديوان الواحد، رافضين احتساب «نغم الأضعاف». وهذا تباين شكلي في الأساس، لأن الانطلاق من المثنى لا ينال من جوهر السلم المستعمل، بقدر ما هو يستجيب إلى مسائل تعبيرية وعملية كتعزيز العزف بين القرار والجواب، وإمكانية الانتقال بين الطبقات، وسهولة تعويض وتر انقطع وقت الحاجة. وإن كنا نرى بأن انتقاد الحسن الكاتب لهذه الطريقة، في محله، حين يقول[١٤٨]: «ليس الأمر كما ظن إسحق ومن تبعه: أن في الوترين (يقصد المثنى والزير) من النغم ما يغني عن الجملة، ونسي أنها محاكيات لنغم الحلوق، وقسمت إلى طبقتين: طبقة الصياح وطبقة الأسجاح، وقوبلت كل نغمة حادة بنظيرتها من الثقال حتى كمل اتفاقها وباتت كل واحدة من الأخرى في اللحن». (شكل ٣)

رسم بياني يحدّد تسوية أوتار العود ومواضع الدساتين الأربعة الأساسية ، حسب نظرية المدرسة العربية التأسيسية/ العودية (اسحق والكندي)، وبالمقاييس المتعارف عليها (الأصابع، التدوين الأبجدي، النسب، السنت، السافار والنوتة الحديثة متخذين درجة العشيران(لا) لنغمة مطلق البم) : **شكل ٢**

٤/٣ الذي بالأربع (= ٤٩٨ سنت / ١٢٥ سافار - ٢٢ كوما هولدر)

٨/٩	٨/٩		٢٤٣/٢٥٦
بعد طنيني ٩ كومات هولدر ٩/٨ (= ٢٠٤ سنت/ ٥١ سافار)	**بقيّة / فضلة** (ليما) ٤ كومات هولدر ٢٥٦/٢٤٣ (٩٠ سنت / ٢٢ سافار)	**فضلة طنيني (أبوتوم)** ٥ كومات هولدر ٢١٨٧/٢٠٤٨ (١١٤ سنت / ٢٩ سافار)	**بقيّة / فضلة (ليما)** ٤ كومات هولدر ٢٥٦/٢٤٣ (٩٠ سنت / ٢٣ سافار)

(*الانطلاق عند الكندي) البم
أ (لا) / ب (لا) — ج (سي) / د (سي) — د (دو) / هـ (دو) — هـ (دو#) / (x) (دو#) — و (ري) / و (ري)
(الذي بالأربع)

المثلث
و (ري) / و (ري) — ح (مي) / ح (مي) — ط (فا) / ط (فا) — ي (فا#) / ي (فا#) — ك (صول) / أ (صول)
(الذي بالأربع)

(*الانطلاق عند ابن المنجّم)**المثنى**
ك (صول) / أ (صول) — أ (لا) / ب (لا) — ب (سيb) / ج (سيb) — ج (سي) / د (سي) — د (دو) / هـ (دو)
(الذي بالأربع)

د (دو) / هـ (دو) — و (ري) / و (ري) — ز (ميb) / ز (ميb) — ح (مي) / ح (مي) — ط (فا) / ط (فا)
(الذي بالأربع ٤/٣

(نظري عند الكندي) **زير ثاني**
ط (فا) — ك (صول) — ل (لاb) — أ (لا) — ب (سيb)

ي (فا#)
خارج الدساتين
(البنصر الوضع الثاني/
توضع السبابة على
دستان البنصر الأصلي)

سبابة — **وسطى** — **بنصر** — **خنصر**

* الدرجات فوق الوتر (الكندي)
* الدرجات أسفل الوتر (ابن المنجّم)

ويتبع الفارابي الطريقة ذاتها، غير أنه لا يكرر نفس الحروف في الديوان الثاني، بل يستعمل الحروف التي تليها حسب تسلسلها:

م - ن - س - ع - ف - ص - ق - ر - ش - ت - ث - خ - ذ الخ.

بينما يتخذ ابن زيلة توجها جديدا تأكد مع مدرسة صفي الدين، وذلك باستعمال هذه الحروف، لا حسب تسلسلها كحروف، بل بمعناها الحسابي كأعداد متوالية، فيبدأ التدوين بـ الألف ويتواصل مع الحروف العشرة الأولى، أي حتى الياء، كالآتي:

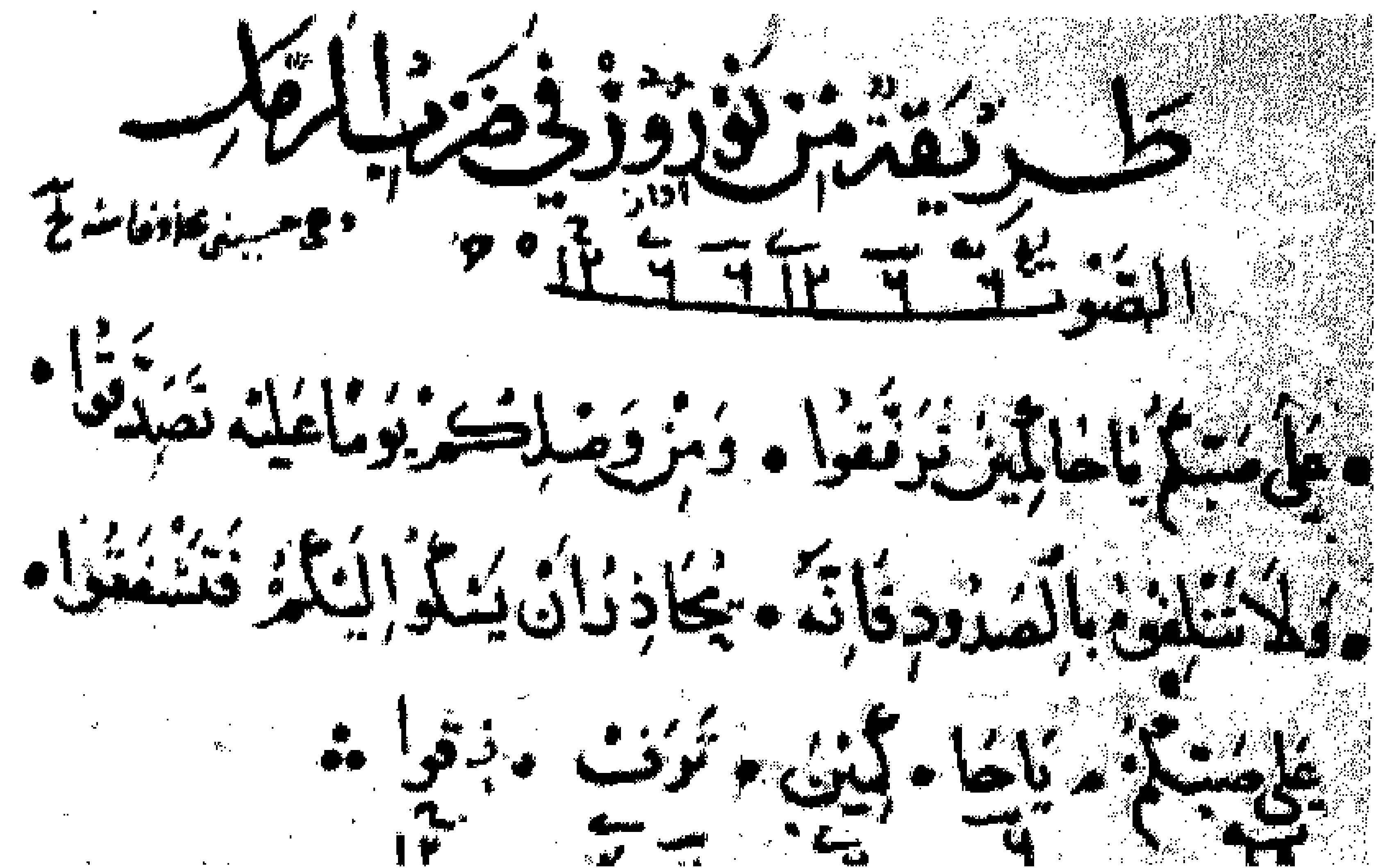
أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

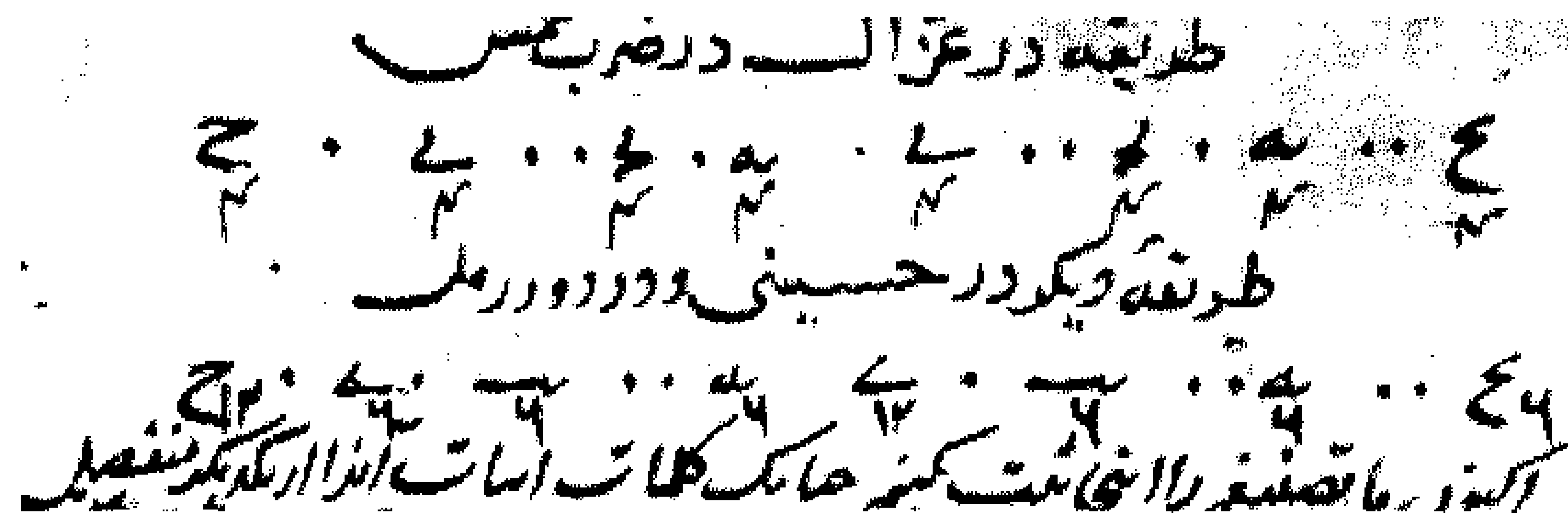
ثم تضاف الحروف التسعة الأولى، إلى الحرف العاشر:

يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح	يط	...
١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	...

ثم تضاف إلى الذي عدده عشرون (**الكاف** = كا - كب - كج... الخ.) ؛ ثم إلى الحرف الذي عدده ثلاثون (**اللام** = لا - لب - لج ... الخ....) هكذا[١٤٩]

مثال من تدوين صفي الدين : **كتاب الأدوار**، وابن غيبي : **جامع الألحان** (شكل ٣ و ٤).





أما فيما يتعلق بالنغم، فقد بدأ البحث، بداية من الفارابي، يتجاوز الدساتين الأساسية، ليشمل كل ما تفرزه الساحة الموسيقية، من أصوات مستقرة وغير مستقرة (درجات المجنب والوسطى الخاصة)، وتنوعت تبعا لذلك، السلالم المقترحة، قبل أن توضح وتثبت مع صفي الدين ومن جاء بعده، تجزئة الديوان إلى ثماني عشرة نغمة محصورة بينها، سبعة عشر بعدا غير متساوية. ولا بد من الاعتراف، أنه بالرغم من كل الجهود المبذولة، بقي التنظير في قضايا النغم والسلم الموسيقي، يتأرجح بين المثالية والواقعية في محاولة لإرساء مبادئ وقواعد الموسيقى العملية في إطار نظرية مقبولة. هذا التأرجح الذي تسبّب في جملة من التناقضات وحتى بعض الأخطاء، يعود في نظرنا إلى طبيعة هذه الموسيقى التي تتنافى مع الضبط الدقيق والتقنين الصارم، لا شك وأن هذا كان من الدوافع التي أدت في النهاية، إلى التخلي عن دساتين العود[١٥٠]. ولا تزال أي محاولة من هذا القبيل في إطار المدرسة الحديثة، تتهاوى أمام تفاصيل الصناعة العمليّة بتعقيداتها وحركيتها وحيويتها على الدوام.

وهذا التأرجح يبرز ضمنيا، في مؤلفات كبار منظري الموسيقى عند محاولتهم تحديد نسب الأبعاد اللحنية، فنراهم يعطون لنفس البعد، أكثر من نسبة مما يعسر معه معرفة نوعية البعد المقصود فعلا في تأليف الأجناس المستعملة عند أرباب الصناعة. وها هو صفي الدين، يعطينا خير شاهد على ذلك.

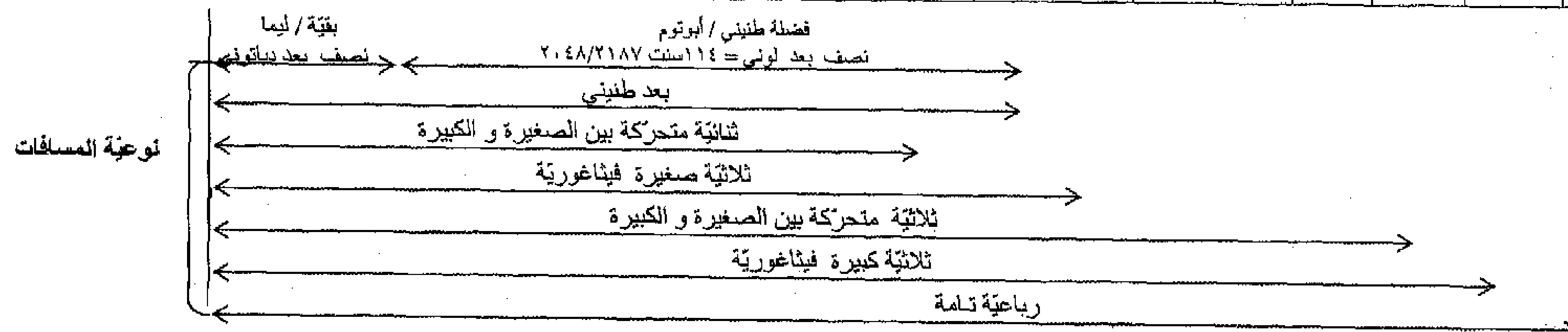
جدول ٩ : تعريفات صفي الدين للأبعاد اللحنية :

	النوع الأول	النوع الثاني	النوع الثالث	النوع الرابع
بعد (ط) البعد الطنيني	٩/٨ ٢٠٤ سنت	٢٢٥٢٨/١٩٦٨٣ ٢٣٤ سنت	٣٠٧٢/٢٦٧٣ ٢٤١ سنت	------
بعد (ج) (اوسط الابعاد)	١٢/١١ ١٥١ سنت	٨٨/٨١ ١٤٣ سنت	٦٥٥٣٦/٥٩٠٤٩ ١٨٢ سنت	٢١٨٧/٢٠٤٨ ١١٤ سنت
بعد (ب) (اصغر الابعاد)	٢٥٦/٢٤٣ ٩٠ سنت	٧٢٩/٧٠٤ ٦١ سنت	٣٣/٣٢ ٥٣ سنت	------

وتأكيدا للتنوع الحاصل في اعتماد آلة العود لمعالجة مواضع النغم، نقدم فيما يلي جدولا مقارنا يحوصل مختلف المحاولات المبذولة في هذا المجال (للتوضيح، نستعمل وترا واحدا على درجة الدو، مع تنويع المقاييس المتعارف عليها، وهي على التوالي: النسب، السنت، الكوما، السافار، تجزئة الوتر، الأصابع والنوتة الحديثة).

جدول ١٠ : نسب الدساتين حسب المدارس العربية الثلاثة

المدرسة العوديّة (الكندي+اسحاق) IX	مطلق								سبّابة	وسطى					بنصر	خنصر
المدرسة الطنبوريّة (الفارابي - X)	-	مجنب قديم				مجنّب فارسي	مجبّب زلزل		-	وسطى قديمة	وسطى فارسيّة		وسطى زلزل		-	-
المدرسة الطنبوريّة (ابن سينا – XI)	-		دستان أخير	-	مجنّب سبّابة				-	فارسيّة عالية		وسطى زلزل			-	-
المدرسة النظاميّة (صفيّ الدين XIII)	-	زائد						مجنّب	-	وسطى فارسيّة				وسطى زلزل	-	-
النسب	٠	٢٥٦/٢٤٣	١٨/١٧	١٦/١٥	١٣/١٢	١٦٢/١٤٩	٥٤/٤٩	٦٥٥٣٦/ ٥٩٠٤٩	٩/٨	٣٢/٢٧	٨١/٦٨	٣٩/٣٢	٢٧/٢٢	٨١٩٢/ ٦٥٦١	٨١/٦٤	٤/٣
السنت (١٢٠٠ في الديوان)	٠	٩٠	٩٩	١١٢	١٣٩	١٤٥	١٦٨	١٨٠ (١٨٠،٤٥)	٢٠٤	٢٩٤	٣٠٣	٣٥١	٣٥٥	٣٨٤	٤٠٨	٤٩٨
كوما هولدر (٥٣ في الديوان)	٠	٤	٤،٩	٥،٦	٦،٢	٦،٤	٧،٤	٨	٩	١٣	١٣،٤	١٥،٢	١٥،٧	١٧	١٨	٢٢
سافار	٠	٢٣	٢٥	٢٨	٣٤،٧	٣٦	٤٢	٤٥	٥١	٧٤	٧٦	٨٥،٥	٨٩	٩٦	١٠٢	١٢٥
الوتر (٦٠٠ ملمتر)	٠	٣٠،٥	٣٣،٣٣	٣٦،١٦	٤٦،١٥	٤٨،١٥	٥٥،٥٥	٥٩،٤	٦٦،٦٦	٩٣،٧٥	٩٦،٣	١٠٧،٧	١١١،١	١١٩،٤٦	١٢٥،٩٢	١٥٠
الأصابع	٠	(١)	(١)		(١)	(١)	(١)	(١)	I	II	(٢)	(٢)	(٢)	(٢)	III	IV
المصطلحات الحديثة	دو	ريb	ريb (+)		ريb(++)	ري (- - -)	ري (- -)	ري (-)	ري	ميb	ميb (+)	ميb (++)	مي (- -)	مي (-)	مي	فا



جـ / حول أساليب العزف:

١ - مواضع الضرب وكيفياته:

لا شك وأن مواضع الضرب المحددة لأساليب العزف على العود، كانت متنوعة، وكما يقول الكندي [١٥١]: «أن لكل قوم في هذه الآلة مذهبا ليس هو لغيرهم، واختلافهم في ذلك كاختلافهم في سائر الأشياء»، ويضرب مثلا لبعض خصوصيات مذهب الفرس، والروم والعرب. و يؤكد ابن الطحان هذا الرأي قبل تناوله بالشرح العود العربي، إذ يقول [١٥٢] : «أما العيدان الأعجمية فما بنا حاجة إلى ذكرها؛ إذ كانت قليلة في هذه البلاد والعامل بها غير موجود، وهي أيضا متباينة المقادير وليست على حد معروف. وأما العود العربي، فقد اتفقت الأقوال على أسمائه ...» ؛ وكذلك تقنيات الضرب، وهي عديدة، يلخصها الحسن الكاتب كالآتي [١٥٣] :

■ **الدغدغة** : الجس المتتابع بالأصابع (أي إسماع بعض الأصوات أو التراكيب اللحنية قبل البدء في القطعة، وهو بمثابة تجربة الآلة والدخول في الجو المقامي للمقطوعة)؛ والجس هو أيضا «نقر الأوتار بالسبابة والإبهام، دون المضراب» [١٥٤].

■ **المبادئ** : وهي الاستفتاحات في الضرب، يستعمل فيها توصيل النقر حتى تمر أدوار منه كثيرة من غير أن يوقف على فاصلة أو يؤتى بها، وتمزج بعض النغم ببعض في وقت واحد، وتستعمل الإيقاعات الخفاف فيه مختلفة ويؤتى منها بضروب كثيرة في وقت واحد مختلطة كلها متداخلة.

■ **التفصيل** : وهو مستحسن في الضرب، وسيما في الألحان الجيدة القديمة الفحلة، وذلك بأن تفصل النقرات والأدوار ولا تشغل فواصلها بشيء .

■ **التوصيل**: وهو ضد التفصيل.

■ **الإدراج** : هو إشغال الفواصل من الأدوار والنقرات الثقال البطيئة الأزمنة، إما بنقرات خفاف وإما بمسحات وغمزات وورومات وإشمامات (أي جس مقتضب للوتر، وهي كلها تقنيات تتعلق بكيفية استعمال المضراب)، وهذا مما لا يغير صورة اللحن، بل اللحن يبقى معه على حاله وتتغير صورة الإيقاع فقط.

■ **الترتيل**: وهو الإمساك، ويستحب في الصوت ويزيد في بهاء الألحان (هذا المصطلح يستعمل عادة للأداء المسترسل المفتوح الإيقاع).

■ **الخب**: وهو الإسراع فيما شأنه أن يرتل.

■ **التضعيف**: وهو تضعيف النقرات المفردات في أصول الإيقاعات الثقال خاصة، وذلك بأن يجعل في موضع الواحدة اثنتين مما في وزن تلك الواحدة (أي تضاعف النقرة مع البقاء في زمانها).

■ **الطي** (أي تخفيف النقرة): منه ما يطوى منه النقرة في بعض ما يُضاعف من النقرات فتبقى الأخرى مفردة؛ ومنه ما تحذف منه النقرة أصلا من أصل الإيقاع ويبين موضعها بمسحة أو غمزة، أو بأن تُرام روما.

■ **التجنيب**: تليين النغمة في أوساط اللحن وفي المقاطع، وذلك بأن تبدل نغمة السبابة بنغمة المجنب، وأحسن ما يكون إذ جعل في أوساط اللحن ومقاطعه شيئا يسيرا بمقدار، وهذه النغمة تؤخذ أبدا بالخنصر من خارج الدساتين لإمكانها ذلك، ولا يفطن لها الصناع لكثرة المحنة، وكثيرا ما تستعمل في المزموم.

■ **التسريج** : نسبة لأسلوب تفرد به ابن سريج المكي (١٣-١٠٧ هـ / ٦٣٥-٧٢٦م) في عصره .

■ **التقنعات، والنفضات** (وهي قريبة من بعض): نقرات تكون بالمضراب مع مقاطع الصوت، إلى أسفل، وذلك حين تخرج اليد عن الأوتار إلى الجهة اليمنى.

■ **الاختلاسات**: بالمضراب، وهو أن تختلس النقرة اختلاسا، وأحسن ذلك أن يكون في المقاطع.

■ **البعثرات**: أن تبعثر بالمضراب بين وترين بعثرة يتولد منها نقرات متداخلة سريعة غير خارجة عن الإيقاع، وهو يجيء حسنا إذا فصل به الضرب في الموضع بعد الموضع.

■ **المنصرفات** (أجزاء قبل المقاطع في الألحان): منها الطويلة، يخيل للسامع أنها مقاطع، ثم تتصل إلى المقاطع؛ والقصيرة، يأتي بغتة من غير أن يتقدمها ما يدل على حدوثها.

■ **الجرات**: جر المضراب أي الضرب الدائري على الأوتار فتجيء النقرات متسلسلة.

ويوضح الفارابي [155] في هذا الصدد، أن هيئة الأداء صنفان: «الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتات الإنسانية» (أي الغناء)؛ و«الألحان المسموعة من الآلات الصناعية» (أي العزف)، بحسب أصناف الآلات، منها صناعة ضرب العيدان والطنابير. والألحان المسموعة في الآلات منها « ما صيغت ليحاكى بها ما يمكن محاكاته من الألحان الكاملة (أي الغناء)، أو لتُجعل تكثيرات لها وافتتاحات ومقاطع واستراحات إليها في خلال المحاكاة، أو تكميلات لما قد يمكن أن تعجز الحلوق عن استقصائه، ومنها ما صيغت صياغة تعسر بها محاكاة الألحان الكاملة، أو لا يمكن أصلا أن تُجعل لها معونة فيها، لكن سبيلها سبيل التزاويق التي لم تجعل محاكاة لشيء بل صيغت صياغة لها منظر لذيذ فقط، وذلك بمنزلة الطرائق والدواشين (أي القطع الآلية) الفارسية والخرسانية التي ليس يمكن أن يُغنى عليها (...) ينبغي أن تستعمل ارتياضات للسمع ولليد أو تقدُّمات لأداء اللحن الكامل واستراحات عنه».

نذكّر هنا، بأن مصطلح «ضرب » يفيد في نفس الوقت: الإيقاع والعزف على آلة وترية بطريقة النبر أو النقر، لذلك كان يُقال «الضارب» لعازف العود. ومن أهمية هذا النوع من الآلات وبصفة خاصة العود، جمعها بين اللحن والإيقاع، وهذا ما يمكن ملاحظته في المصطلحات المشار إليها حيث تختلط تقنية العزف مع الإيقاع. لا غرابة في ذلك، إذ أن النظرية الإيقاعية تعتمد إلى حد كبير، على تقنية العود وحركة المضراب على وجه التحديد؛ هذا إلى جانب الدور الأساسي الذي يلعبه الإيقاع في الموسيقى العربية، من ذلك هذا الاعتراف لإسحق الموصلي [156]: «من لحن فهو منا، ومن كان قطيعا فهو منا، ومن خرج من الإيقاع - ولم يعلم فيقطع عنه - فليس منا» .

لذا نرى المنظرين عند شرحهم لكيفية الضرب على العود، يركزون على الناحية الإيقاعية تمهيدا لمعالجة كيفية استخراج أزمنة النغمات باحتساب عدد نقرات المضراب على الوتر، وشرح النظام المحدد لوضع «الأصابع» أو «المواجب» [157] على ساعد العود والتمكن بالتالي، من استخراج أنواع لحنية مخصوصة. وهذه المرحلة المتعلقة بكيفية وضع الأصابع على الدساتين لاستخراج مختلف النغم، تسبقها مرحلة أولية، يتم التدريب خلالها على تحريك المضراب بطريقة منتظمة، واستئناس اليد على الانتقال بين الأوتار المطلقة.

٢ - رياضة اليدين:

ومن الأشياء الملفتة فعلا، ما أورده الكندي حول رياضة اليدين ، وهي وثيقة فريدة من نوعها في تاريخ المؤلفات القديمة الخاصة بآلة العود، ويفسر الكندي طرق جس الأوتار بكونها: «سبيل ومدخل إلى التعليم والأُلف للأصابع في التنقل على الدساتين» مؤكدا أن «من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه - قبل أن يقصد التعليم - أسرع إلى القبول، وسهلت عليه محاكاة الأستاذ ومبلغ حاجته من التعليم،

---

١٤٤) أبو الحسن الجرجاني: **شرح مولانا مبارك شاه**... مخ. مكتبة المتحف البريطاني - لندن (رقم ٢٣٦١ شرقي)

١٤٥) راجع في هذا الصدد، محمود قطاط. «نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي»، **مجلة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى، المجلد الثاني/ العدد الأول، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، ص٩-٥٩

١٤٦) إنطلاقا من النظرية الرياضية القائلة بأن «الواحد ليس عددا، وإنما هو ركن العدد، وأما أول العدد فهو الإثنان»، تخرج نغمة المفروضة - لكونها «ركن النغمات»- من تكوين الجموع، لتتخذ أول النغم تلك الواقعة على أول دساتين العود: السبابة والوسطى (آخر نغمات الديوان جهة الحدة)، - حادة الحادات (آخر نغمات الديوان الثاني)، **رسالة في خبر صناعة التأليف**.

١٤٧) **رسالة ابن المنجم** (القاهرة)، ص١٩٢ و٢١٨؛ **الأغاني** ، I ، ص ٤.

١٤٨) **كمال أدب الغناء**، الباب الحادي والثلاثون.

١٤٩) كما وسّع صفي الدين استعمال تلك الحروف المميزة للنغم، إلى تدوين موسيقي أبجدي، مستدلا بها على السير اللحني، وذلك بتوزيعها تحت كلمات النص الغنائي، ووضع عدد النقرات الإيقاعية تحت كل نغمة بالأرقام الهندية. فصارت الحروف، بمثابة النغم والأعداد بمثابة الأزمنة، ومتى علم ذلك في لحن وأشير إلى جنس نغمه وإيقاعه، أمكن إدراك الهيئة اللحنية للمقطوعة المدونة. راجع صفي الدين: **الأدوار** (الفصل الخامس عشر)؛ **الشرفية** (الفصل الثامن)؛ ابن غيبي: **جامع الألحان**، (الباب السادس).

١٥٠) لذلك نرى أن المنظرين العرب، بالرغم مما حققوه في مجال التنظير الموسيقي، لم يسعوا إلى استنباط تدوين موسيقي ثابت ، وذلك لاقتناعهم بعدم جدواه.

١٥١) **رسالة اللحون والنغم**، الفن الثالث، ص ٢٦-٣٠

١٥٢) **حاوي الفنون**... المقالة الثانية، الباب الثالث

١٥٣) **كمال أدب الغناء**: الباب الرابع والعشرون

١٥٤) الخوارزمي: **مفاتيح العلوم**، الباب السابع / الفصل الأول، ص ١٨٢.

١٥٥) **الموسيقي الكبير**، المقالة الأولى من المدخل، ص ٦٨-٧٠

١٥٦) **الأغاني**؛ ابن الطحان: **حاوي الفنون**...، المقالة الأولى / الباب الثالث والثلاثون

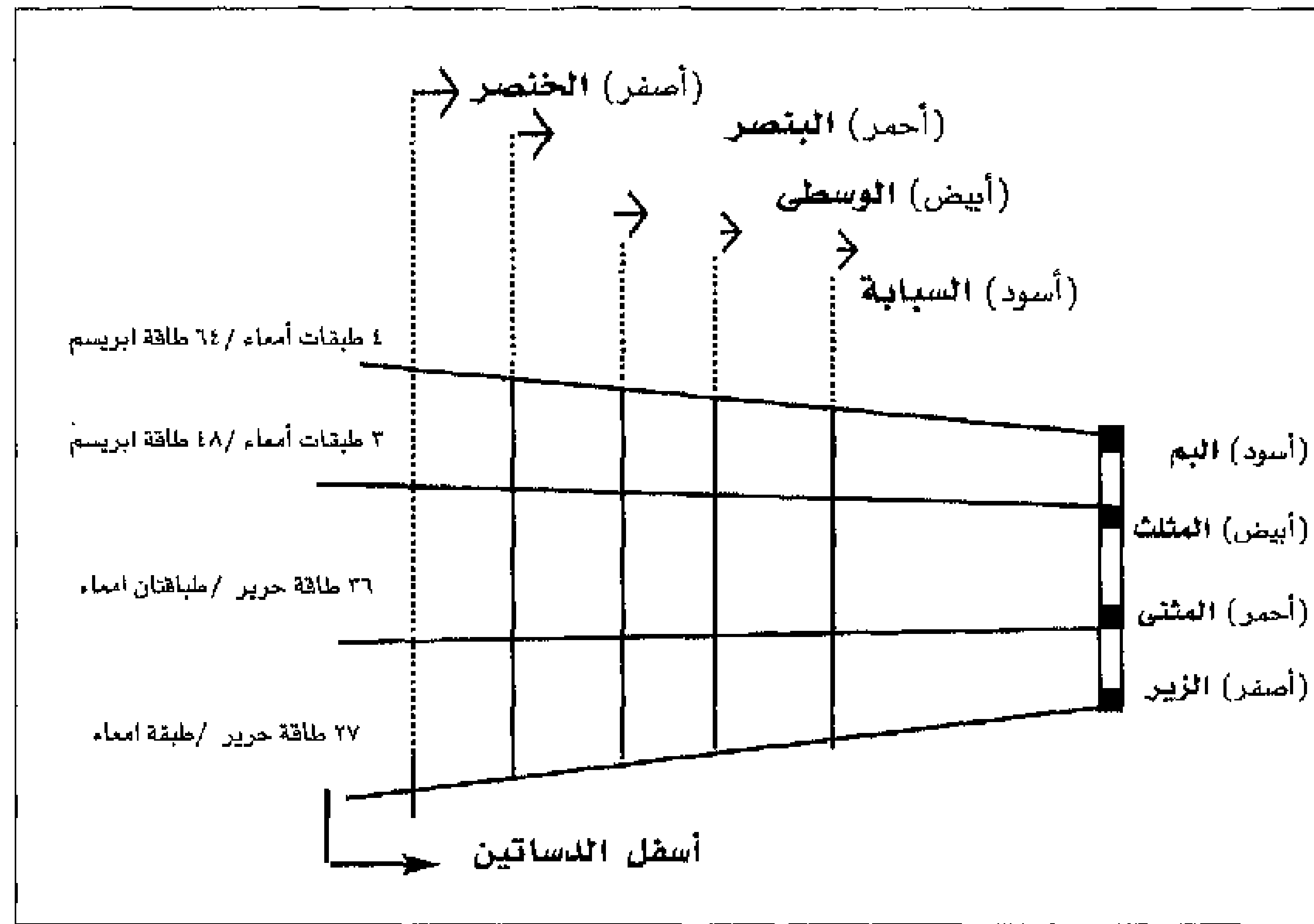
١٥٧) الأصابع عند القدماء، أو المواجب (ج. موجب) عند المحدثين: عددها ستة وتتعلق بتحديد أماكن الدساتين السبعة وكيفية امتزاجها بمطلقات الأوتار، راجع في هذا الموضوع، صفي الدين: **الشرفية**... (المقالة الخامسة، الفصلان: ٨٧-٨٨)، ص ٢١٥-٢١٧؛ اللاذقي: **الفتحية**... (المقالة الثانية)، ص ٢٤١-٢٤٣.

وكان للأستاذ المطارح أيضا في ذلك أعظم الراحة وعليه أقل المؤونة». ويقدم إثر ذلك، تمارين في حركة الأصابع على الدساتين وطريقة جس الأوتار بما يساعد على نبر الوتر بدقة وعناية فائقة، وينصح بضرورة تكرارها «حتى تألفها الأصابع وتسرع فيها»... ثم يستخلص قائلا: «التعليم فنون كثيرة، أعني: عربيا، وفارسيا، وروميا، وغير ذلك... وأن هذه الفنون موجودة عند أهل هذه الصناعة، وأخذها عنهم وتعلمها منهم نظرا وانتقالا، أسرع وأقرب إلى الفهم منها من الكتاب»(١٥٨). وفي نفس السياق، يؤكد صفي الدين على مبدأ أساسي في هذا التعليم، بقوله: «يجب أن يُستعان في هيئة لزوم الآلة والمضراب بمشاهدة خبير حاذق»(١٥٩). وهو يقدم شرحا - وإن كان موجزا- لكيفية الضرب على العود، يقدمه على مراحل، مركزا بدوره تركيزا خاصا على الناحية الإيقاعية. من ذلك الإمعان «في الرياضة بالضرب على الوتر مطلقا حتى إذا أنست اليدان عليها الانتقال إلى مطلق وتر آخر وعند الضرب يُتلفظ بأسباب ثقال على التوالي (تَنَ تَنَ تَنَ تَنَ...)، وتقرن بكل نقرة نقرة من النقرات المتتالية التي تنقلها من اللسان على اللهاة نقرة نقرة بالمضراب الذي يسمونه الزخمة على نهج يكون تاء كل سبب نازلا ونونها صاعدا»، أي التاء للنقرة النازلة على الوتر المطلق، والنون للنقرة الصاعدة (↓↑)؛ وبالتالي، التعود على تحريك المضراب بطريقة منتظمة صعودا ونزولا في حركة معتدلة بين السرعة والبطء، حتى تأنس اليد الانتقال بين الأوتار المطلقة، وهذا يسمى «الضرب المستدير»(١٦٠). وينصح صفي الدين، تجنب أمرين: أولا، محاولة جعل التاء والنون من كل سبب نقرة نازلة، فذلك من شأنه أن يؤدي « لا محالة إلى سرعة عدد إلى جهة الصعود فينقسم الزمان الأول»، وتصبح الحركة سريعة جدا، ويستعصى بالتالي «على المبتدئ إدراك الأزمنة التي بين النقرات». ثانيا، مرور المضراب على الوتر في العود «لأنه إذا لم يكن كذلك كان الضرب شبيها بالندف »، حيث يضطر العازف في كل مرّة إلى حركة اليد إلى أعلى، لكي تكون جاهزة لنقر الوتر في الحركة النازلة، فينتج عن ذلك اضطراب غير موزون في الحركة. ومن المفيد التذكير هنا، بأن النهج الأول القائم على نزول المضراب وصعوده في حركة معتدلة بين السرعة والبطء، لا يزال إلى حد الآن، في صلب الحصص الأولى لتعليم العزف على آلة العود.

د / العود ونظرية التأثير الموسيقي:

اعتنى المنظرون بمعالجة تأثير الموسيقى في نفوس الكائنات الحية، وكذلك في الجسم، وخاضوا في موضوع الموسيقى من ناحية علاقاتها بالفلك والأجرام السماوية. ويبيّن الكندي: «كيف ركبت على العود أربعة أوتار بعشر طاقات (٤+٣+٢+١)، ثم صبغت بألوان النقوش السحابية التي تُرى قبالة الشمس، والتي تُرينا ألوان العناصر الأربعة: فالزير يشبه بالصفراء، والمثنى بالحمرة والدم، والمثلث بياض البلغم، والبم بسواد السوداء».

شكل ٥: أوتار العود ودساتينه الرئيسية.

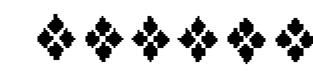


فهو ينطلق من أوتار العود والنغم المستخرجة من دساتينه، ليشرح العلل النجومية التي وضع عليها العود، ومشاكلة أوتاره الأربع لأرباع الفلك، وأرباع البروج، وأرباع القمر، وأركان العناصر، ومهب الرياح، وفصول السنة، وأرباع الشهر، وأرباع اليوم، وأركان البدن، وأرباع الأسنان، وقوى النفس المنبعثة في الرأس، وقواها الكائنة في البدن، وأفعالها الظاهرة في الحيوان... وغير ذلك من التفاصيل، نلخص بعضها في الجدول التالي(١٦١):

جدول ١١: النظرية الفلكية للموسيقي

الأوتار	اللون	الأركان	التناسب/الصفة	الطبائع/ الاخلاط	المفعول	المضادة
الزير	أصفر	النار	حرارة النار وحدتها	تقوي خلط الصفراء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط البلغم وتلطفه
المثنى	أحمر	الهوى	رطوبة الهواء ولينه	تقوي خلط الدم	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط السوداء وترققه وتلينه
وتر زرياب	أحمر داكن	الحياة	....	الروح	....	....
المثلث	أبيض	الماء	رطوبة الماء وبرودته	تقوي خلط البلغم	تزيد في قوته وتأثيره	تضاد خلط الصفراء
البم	أسود	التراب	ثقل الأرض وغلظها	تقوي خلط السوداء	تزيد في قوتها وتأثيرها	تضاد خلط الدم وتسكن فورانه

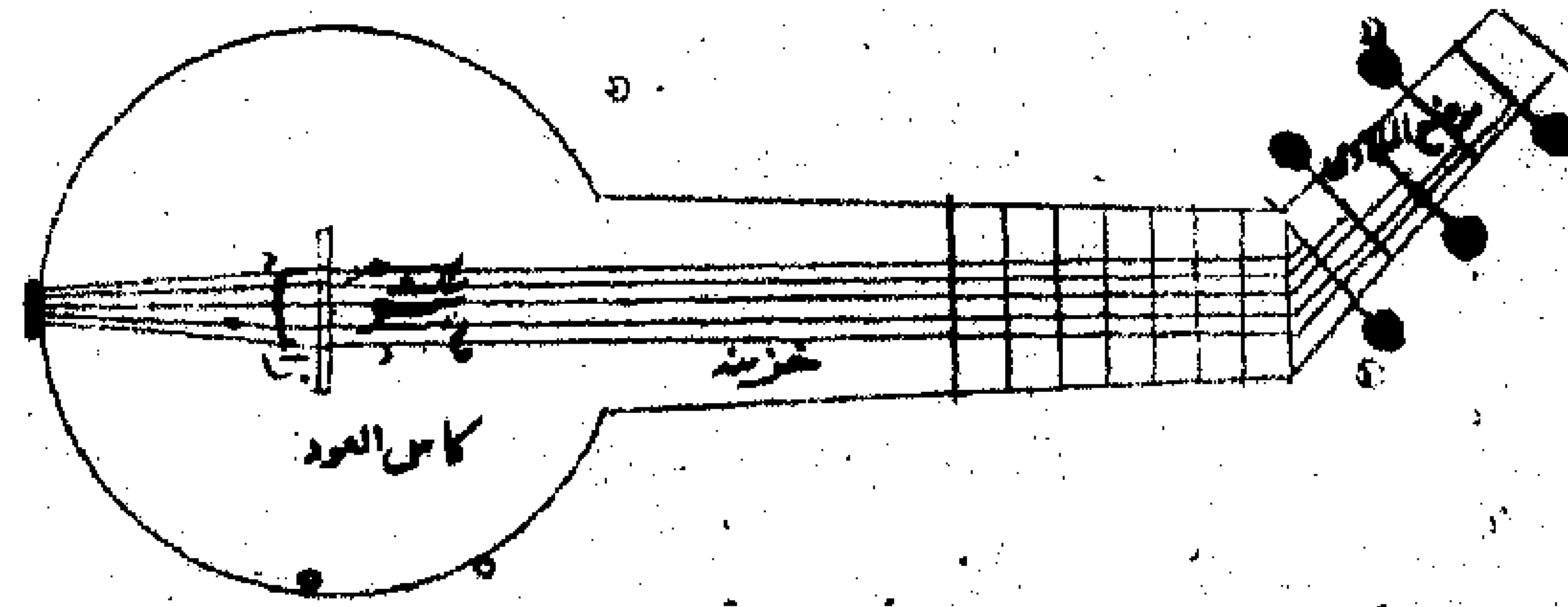
هذا الاتجاه التجريدي / الميتافيزيقي الذي يربط مبدأ التأثير الموسيقي بالظواهر الطبيعة، كان من مميزات المدرسة التأسيسية / العودية، اهتم به روادها انطلاقا من الكندي ثم زرياب وإخوان الصفا. ومع القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، تقلص الاهتمام به، واختار كل من الفارابي وابن سينا من بعده، عدم المبالغة فيه معتمدين في المقابل، توجها طبيعيا رياضيا وتجريبيا في نفس الوقت، يعتمد أساسا، على فيزيائية الصوت الموسيقي وتحديد النسب الرابطة بين مختلف الأصوات. غير أن هذا، لم يمنع تواصل الاهتمام بالمنحى التجريدي في المراحل اللاحقة (١٦٢).



يبدو واضحا مما بيناه، أن آلة العود كانت تحظى بمكانة متميّزة في موسيقى الحضارة العربية الإسلامية التي امتدت امتدادا عظيما لتشمل مواطن شتى في مختلف بقاع العالم، وكونت خليطا منسجما ظهرت إيجابياته في أكثر من مجال من بينها الصناعة الموسيقية. استقطبت آلة العود منذ صدر الإسلام، اهتمام الصانعين والموسيقيين والمنظرين؛ ولم يأت القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، حتى اكتملت صناعتها فصارت تعتمد على معايير ومقاييس محددة سواء في اختيار الخشب وجودته، أو في مقادير قياسات أجزائها والتآلف فيما بينها؛ وتوسعت سبل استعمالها موسيقيا وعلميا، فتنوعت أساليب العزف عليها وتعمقت من خلالها، طرح المسائل النظرية والجمالية والفلكية، وصدق فيها قول إخوان الصفا(١٦٣): «إن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسب الأفضل، ومن أجل هذا صارت الألحان تستلذها أكثر المسامع، وتستحسن صفتها واستعمالها أكثر العقول».

ونتج عن هذا الازدهار، تطور مطرد لآلة العود الرئيسية، من ذلك:

- **العود القديم** (أربعة أوتار): الذي ظل - حسب مراجع القرن التاسع الهجري / الخامس عشر ميلادي، يُعد من بين أصناف الآلات المشهورة.
- **العود الكامل** (خمسة أوتار): الذي اتفق الجميع على أنه أشرف الآلات ذوات الأوتار.
- **العود الأكمل** (ستة أوتار): الذي يبدو أنه لا يزال من استعمال البعض في هذه المرحلة.



(آلة العود في مخطوط **كشف الهموم**)

لقد واكب هذا التطور لآلة االعود الرئيسية، تنوع في الأشكال، والأحجام، فتعددت تبعا لذلك، التسميات، منها: العود الجهير- العود الواطئ- العود الأبح - العود الأجش - العود الحاد - العود صخب الأوتار (مختلط الأصوات) - العود الهزج (متقارب الضرب) - العود الجلقى (الشامي) - عود من عود (العود المحفور) - عود معشر - عود مثمن ... كما وجدت أصناف أخرى من فصيلة آلة العود، نقدم أهمها في الفصل الثاني.

---

١٥٨) للوقوف على تفاصيل هذه التمارين، راجع: **رسالة اللحون والنغم**، ص ٢٦-٣٠؛ بحسب ابن الطحان، «علم العود مفروض لتعليم ترتيب الموسيقى والقوانين الموضوعة»، **حاوي الفنون**: المقالة الأولى / الباب السبعون، ص ٧٨ .

١٥٩) **الشرفية**... (الفصل ٨٦)، ص ٢١٥

١٦٠) تعريف يراد به طريقة العمل بالمضراب على أوتار العود، نزولا وصعودا في نفس النغمة بحيث يمس الوتر من الجهتين، على نهج منتظم بأقل الأزمنة المفروضة في الإيقاع، وهذا من المبدأ عند التعليم، صفي الدين: **الأدوار**... (الفصل الخامس عشر)، تح. عبد الملك خشبة، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣١١.

١٦١) نلاحظ هذه الاستمرارية، لدى المتأخرين، مثل صفي الدين: **الأدوار** (الفصل الرابع عشر)؛ ابن غيبي: **جامع الألحان** (الفصل الثالث من الباب الخامس)؛ وغيرهما...

١٦١) راجع في هذا الصدد ، مؤلفات الكندي الموسيقية : **رسالة في اجزاء خبرية في الموسيقى** ؛ **كتاب المصوتات الوترية** ؛ **رسائل اخوان الصفاء** ؛ وكذلك ماذكرناه بخصوص الوتر الخامس عن زرياب .

١٦٢) نلاحظ هذه الاستمرارية، لدى المتأخرين، مثل صفي الدين: **الأدوار** (الفصل الرابع عشر)؛ ابن غيبي: **جامع الألحان** (الفصل الثالث من الباب الخامس)؛ وغيرهما.

١٦٣) **رسائل**...، ص ٢١٧

الفصل الثاني

تنوع الوتريات من فصيلة العود



أ / آلة الطنبور:

إلى جانب العود، كان يوجد رواجا لبعض الآلات ذات العنق الطويل من فصيلة الطنبور والتي احتفظت بمكانتها في الأوساط الموسيقية، وذلك لكونها - كما يقول الفارابي - «أقرب ما يُجانس العود من الآلات»، فهي مثله «تُستخرج منها النغم بقسمة الأوتار التي تُستعمل فيها» مما جعلها «قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود، واعتيادهم وألفهم لها يُقارب اعتيادهم للعود وألفهم له» (١٦٤)... لقد جاء ذكر الطنبور في الشعر الجاهلي، وتؤكد المصادر على شيوع استعماله عند العامة من أهل الحجاز والشام (١٦٥)، وبأن الفرس «كانت تقدمه على كثير من الملاهي، وكان غناء أهل الريّ وطبرستان وبلاد الديلم بالطنابير» (١٦٦)؛ ذلك لأن «الصوت العجيب الذي يصدر عن الآلة والذي يعزى إلى هيكل صندوقه الصوتي الشبيه بالطبل» - ربما كان وجهه يعمل من جلد آنذاك - «إنما يكسبها ميزة إخراج نغمة مرتفعة، لذلك كان خير آلة لمراسلة الغناء الأحادي» . وفي العصر العباسي أصبح الطنبور - وإن لم ينتزع الأولوية من العود- «الآلة المنزلية الفضلى عند المحترفين وأفضل الملاهي للمراسلة» (١٦٧).

يصف لنا الفارابي بإسهاب، نوعين من الطنابير، يخالف كل واحد منهما الآخر في خلقته وعظمه (١٦٨):

- الطنبور «الميزاني» (يعود إلى العصر الجاهلي)، والذي صار يسمى في وقته «البغدادي»، وهو أشهرها: يستعمل ببلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى مغرب العراق وإلى جنوبه.
- الطنبور «الخراساني» : يستعمل ببلاد العراق وبلاد خراسان وما قاربها وفيما حواليها وفي البلدان التي تتوغل إلى مشرق خراسان وإلى شمالها. ساعد انتشاره في مزج عناصر من الموسيقى الفارسية بالنظام العربي، خاصة مع المدرسة الإبداعية، والمعروفة أيضا بـ «الطنبورية» تأكيدا لتأثير أسلوب هذه الآلة في الساحة الموسيقية آنذاك، وإن بقي العود الآلة الرئيسية.

يستعمل في أسفل كل واحد من الصنفين، قائمة يُسميها أهل العراق «الزبيبة» (قطعة من الخشب الصلب في نهاية قاعدة الطنبور يربط فيها الأوتار) يُشد فيها الوتران (متساويا الغلظ) معا ثم يمدان جميعا إلى وجه الآلة، ويسلكان هناك على حاملة واحدة منصوبة على الوجه، قريبا من نهايته التي تلي الزبيبة، وفي الحاملة تحزيزان يفرِّقان بين الوترين، ويسلك الوتران بعد ذلك إلى الطرف المستدق من الآلة،

وينتهيان إلى ملويين (إلى أن ينتهيا إلى أنف هذه الآلة)، إما متوازيي الأمكنة وإما منصوبين على خط واحد في طول الآلة، غير أنهما إذا كانا غير متوازيين استعمل في الوترين قبل أن ينتهيا إلى الملويين شيء يُباعد ما بينهما، على مثال تباينهما بتحزيزي الحاملة، فيصير الوتران اللذان تسمع منهما النغم في كل واحد من الصنفين متوازيي الوضع. في البغدادي: يقسم الوتران المتوازيان من جانب الملوى في أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية يحد نقط أقسامها دساتين تُشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الأقسام، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من ثُمن ما بين الحاملة إلى آخر ما يتحرك منهما من جانب الملوى. أما الخراساني: فدساتينه كثيرة، مشدودة فيها بين الأنف إلى قريب من منتصف طول الآلة، مما يلي آخر الجزء المستدق منها، فمن دساتينها ما يلزم أمكنة واحدة بأعيانها، ومنها ما قد يُستبدل.

ولقد أوردت المصادر ذكرى العديد من مشاهير عازفي الطنبور عرفوا منذ العصر العباسي، من بينهم: الزبيدي الطنبوري وتلميذته عبيدة الطنبورية، والحسن المسدود... وغيرهم[١٦٩]... عدد منهم، أضاف إلى براعة العزف، تصنيف الكتب الخاصة بالطنبور والطنبوريين[١٧٠].

وتفيد المصادر على استمرار رواج هذا الصنف من الآلات إلى جانب آلة العود، في العديد من المناطق، خاصة الفارسية والتركية، إذ أنها عند العرب بقيت مرتبطة أكثر بالموسيقى الشعبية (راجع الصور).

ب / أصناف مستحدثة من أسرة العود:

بداية من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، ودون أن يفقد العود التقليدي مكان الصدارة، تزدحم أمام ناظرينا أنواع جديدة من نفس الفصيلة، تبرز لأول مرة، بعضها ذات أحجام ضخمة. تطرقت إلى ذكرها وأحيانا إلى وصفها أو حتى رسمها، بعض المصادر المختصة[١٧١]. كما وصلتنا رسوم ومشاهد لبعض هذه الآلات، ضمن مناظر الطرب التي تركها لنا فن التصوير الإسلامي، خاصة في العصرين التيموري والصفوي، وخلال الفترة العثمانية.

ومن أبرز الآلات المستحدثة، الوارد ذكرها، ما يلي:

☐ **الشاهرود** : ورد ذكره في شكل السنطوري، وفي شكل العود المنحني:

١ - يعرفه الفارابي من بين الآلات «المشهورة وأكثرها إعطاء للنغم»، ويقول في شأنه: «الآلة التي تسمّى الشاه رود وهذه إنما استنبطت في زماننا نحن ولم تكن تعرف فيما خلا من الزمان، وأول من استخرجها واستنبطها رجل من أهل صُغْد سمرقند يعرف بـ خُليص بن أحوص سنة ٣٠٦هـ / ٩١٢ م): ثم حملها إلى أرض بابل حيث كان بها أعظم ملوك العرب في ذلك الزمان، ثم أدخلها مدينة بغداد وسُمع بها ما فيها من النغم ثم حملت إلى بلاد مصر وما وراءها، وسُلك بها إلى بلدان الجزيرة والشام، وسُمع منها جميع الألحان الموجودة في أهل هذه البلدان المختلفة، القديمة منها والمحدثة، فلم يكن شيء مما وُجد من النغم منافرا لأحد من الناس»[١٧٢]. كما وردت صورة للشاهرود في أحد مخطوطات **الموسيقي الكبير**[١٧٣]، غير أنه لا يوجد أي دليل على وجود هذا الشكل من «الشاهرود» في النسخة الأصلية للفارابي[١٧٤]، ولعلها من إضافات أحد الناسخين المتأخرين. على أن الشكل السنطوري للآلة يدعمه قول ابن سينا الذي يعرفها من بين «ذوات أوتار ينقر عليها بلا دساتين (...) أوتارها ممدودة على سطح الآلة كالشاهرود، وذو العنقا»[١٧٥]؛ وكذلك ابن زيلة الذي يعتبرها من: «ذوات أوتار بلا دساتين تدل على مواضع النغم، بل إنما الاختلاف بين مواقع النغم المختلفة فيها بطول الوتر وقصره بنفسه كالصنج والشاهرود»[١٧٦]. يفهم من هذا أن الشاهرود من الآلات ذات الأوتار المفتوحة الشبيهة بالسنطير أو القانون، واعتمادا على شرح الفارابي، فإن للآلة تسعة وعشرون وترا مضعفة (٢١+٨)، ويصل مداها الصوتي إلى حوالي أربعة دواوين (أنظر الصورة ١١٠).

٢ - التعريف الثاني أثبته ابن غيبي الذي يقدمه في هيكل آلة شبيهة بالعود، فهو يصف الشاهرود كأنه عود منحني طوله ضعف طول العود العادي، له عشرة أوتار مضعفة، ويصل مداه الصوتي الثلاثة دواوين[١٧٧].

بعد اندثار طويل لآلة الشاهرود، أعيد إحياؤه في السنوات الأخيرة بتركيا وأقحم ضمن فرقة زبزمارقس التراثية باستانبول (أنظر الصور).

☐ **العود المحكم**: هو العود «المفكك الذي يُفرد ويُجمع، صنع من قطع متفرقة تجمع وتركب فتصير عودا صحيحا، وقد صُنع للملوك لكونه خفيفا، وتُفك إذا كانوا في سفر»[١٧٨].

☐ **عود من عود**: العود المحفور، الذي يبنى صندوقه الصوتي من أضلاع تتراكب فتتكامل استدارته[١٧٩].

☐ **الأوزان**: آلة تنسب للأتراك، ذكرها ابن غيبي[١٨٠] من فصيلة العود، لها ثلاثة أوتار، وكان يضرب عليها بمضراب من خشب. وقد دخلت مع آلة القوبوز، مصر زمن

الأيوبيين (٥٦٥-٦٥٠ هـ / ١١٦٩-١٢٥٢م) قبل أن تصبح آلة شعبية في عهد المماليك ٦٤٨-٩٢٢هـ/ ١٢٥٠-١٥١٦م) [١٨١].

□ **القوبوز:** آلة وترية من فصيلة العود من نوع البربط، اخترعت على ما يبدو، في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي. يذكر ابن غيبي [١٨٢] آلة يسميها قوبوز رومي: «الهيكل الصوتي عريض، والصدر أصمّ غير مجوف؛ يشد عليها خمسة أوتار مزدوجة، ويعزف عليها بقطعة خشب». دخلت مصر زمن الأيوبيين، كما يبدو أنها أدخلت إلى الجزيرة العربية عن طريق الأتراك، لكن لا ندري متى تمّ ذلك. ويرى أولياء شلبي [١٨٣] (القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي) أن القوبوز من فصيلة العود، تركية الأصل، اخترعها شخص يسمى أحمد باشا هرسك أوغو، وزير السلطان العثماني محمد الثاني (ت ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م)؛ وهو يصفها كآلة لها صدر مجوف، أصغر من الشاشتار، وبها ثلاثة أوتار. و«قُبز» في تركيا معناها العود الذي يضرب به»، والقُوبوز آلة أشبه بالعود في وقتنا الحاضر .(qupûs; qûpûs ; qupûz rûmî) [١٨٤] اندثر استعمالها لدى الأتراك، وإن كان قد أعيد صنعه في السنوات الأخيرة وأقحم ضمن فرقة «بزمارة» التراثية. ولمصطلح قوبوز تواصل في الكُبْزا / kobza ، والكبوز / koboz، وهي تسميات تطلق على العود العادي وليس من نوع البربط، في بولندا وروسيا وفي البلقان. كما يوجد العديد من التسميات الفرعية تستعمل في أماكن عدّة: بالجزيرة العربية (قَبوسْ، قَبُّوسْ، قَنْبوسْ) [١٨٥]؛ وكذلك في ماليزيا (قمْبوس) [١٨٦]؛ وفي تركستان توجد آلة منحنية بدائية الصنع، تعرف تحت اسم قوبوز (qabûs : qabbûs; qanbûs) .

□ **الرُّباب:** مختلف عن الرباب المجرور، وهي آلة فارسية وتركية لها صندوق مقوس ومنحن بوسطه، الجانب السفلي للوجه من الجلد، ولها ثلاثة أوتار مضعفة[١٨٧]، وأحيانا أربعة أو خمسة أوتار مضعفة [١٨٨]. وأول رسم للآلة ورد في مخطوط «**كنز التحف**». أهملت آلة الرُّباب تماما في فارس، لكنها بقيت في تركستان حيث لا تزال تشهد رواجا كبيرا. لها ثلاثة أوتار فردية واثني عشر وترا مجاوبة. وقد انتشرت أيضا في الهند والصين [١٨٩] .

□ **الششتة أو الطربوب :** للعود يقول ابن غيبي، فرخة بستة أوتار تسمى « شش تاى» [١٩٠] .

□ **القيثار أو القثارة:** من الآلات الأندلسية، والمرجح أنها الآلة ذات الصدر المسطّح، لقد شبّهت بـ «المربع»، فلعلها كانت مربعة الشكل. يذكرها الشقندي ت ٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م: «الكثيرة» [١٩١]؛ وهي عند ابن الدراج السبتي، ت سنة ٦٩٣ هـ/ ١٢٩٣م[١٩٢]: الكيثار والكثارة، ويقول في شأنها «اسم مولّد، ذكرها الأستاذ أبو بكر الطرطوشي وهي من ذوات الأوتار، وذكرها ابن عبد ربه أيضا في شعره» ، فقال:

والعود يخفق مثناه ومثلثه ❖ والصبح قد غردت فيه عصافيره
وللحجارة أهزاج إذا نطقت ❖ أجابها الكبر المخفية نـاقره
وحنٌ من بينها **الكيثار**[١٩٣] عن نغم ❖ تبدي عن الصّب ما تُخفي ضمائره
كأنما العود فيما بينها ملك ❖ يمشي الهوينا وتتلوه عساكره»

ويضيف: «أما الكثارات وواحدتها كثارة هي من العيدان [...] قال الهروي في **الغريبين**، وللعود أربعة أسماء الكثارة والعرطبة والبربط والمزهر، ولا أعرف منها اسما عربيا إلا المزهر وحده».

□ **المغني:** عود منحني من اختراع صفي الدين (ت ٦٩٤ هـ/ ١٢٩٤م) أثناء إقامته بأصفهان؛ وهي حسب ما ورد في شأنها من تعريفات، تبدو وكأنها في شكلها، من قبيل القانون، لكنها تؤدي وظيفة العود. غير أن الرسم الذي يقدمه «**كنز التحف**»، يفيد بأنه نوع من العود المنحني [١٩٤] (راجع الصورة ١٢٨) .

□ **شدرغو:** آلة مستطيلة نصف وجه صندوقها المصوت مغطى بجلد، يُشد عليها أربعة أوتار، وهو يُستعمل خاصة بالصين[١٩٥] .

□ **الرود أو طرب رود:** مصطلح فارسي مثله مثل «تار»، يعني الوتر؛ وهو من فصيلة العود الكبير الحجم يشبه الشاهرود [١٩٦]. ويرى أولياء شلبي [١٩٧] إن الرود اخترعت حديثا من قبل شخص يسمى شكرالله باي، وهي تقرب من «الشرتار»(؟). ولا يجب كما ذهب البعض المقارنة بين الرود والروطة الأندلسية التي ذكرها الشقندي بالأندلس[١٩٨]؛ فهذه الأخيرة من المعازف ذات الأوتار المفتوحة من النوع السنطير وتمسك عموديا مثل الجنك أوالهارب.

□ **تحفة العود:** آلة صغيرة تأتي في نصف حجم العود العادي [١٩٩] .

□ **طرب الفتوح أو الفتح:** من أنواع العيدان ذات الحجم الكبير، يُشد عليه عشرة أوتار مضعفة [٢٠٠].

□ **روح أفزا** (أو روح افزاى حسب ابن غيبي): له صندوق صوتي نصف كروي وستة أوتار مضعفة من الحرير والمعدن[٢٠١]. فن التصوير الفارسي حافل بالآلات ذات

الصندوق النصف كروي.

☐ **لَوْطة**: آلة تركية لها بعض الشبه بالكويترة، ذراعها أطول من ذراع العود العادي وبه دساتين. يشد عليها مثل الكويترة، أربعة أوتار، غير أنها لا تدخل في الفرق الكلاسيكية، بل في التشكيلات الشعبية مثل تلك التي تؤدي المنوعات بالمقاهي العامة. من الراجح أن الآلة والتسمية، من أصل إيطالي وهي حديثة نسبيا إذ لم يرد ذكرها لدى أولياء شلبي [٢٠٢] .

☐ **الكويترة**: من الآلات الأندلسة المغاربية؛ ذكرها الرحالة الأجانب[٢٠٣] في مدن مختلفة مثل فاس وغيرها، وبأحجام مختلفة. وهي تُعد اليوم من الآلات الأساسية بالغرب الجزائري (شبيهة بالعود التقليدي الخاص بالمغرب العربي، من حيث الشكل وخاصة فيما يتعلق بعدد أوتارها الأربعة وكيفية تسويتها).

☐ **العود المغاربي**: عود رباعي مزدوج الأوتار، يشبه إلى حد كبير الكويترة، ويختلف مثلها، عن العود العادي من حيث مقاييس الصناعة وتسوية الأوتار وأسلوب العزف. لا ندري متى وكيف تمّ هذا التباين، وأول المعلومات جاءتنا من مراجع مغاربية، أقدمها لا يتجاوز القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي[٢٠٤]. هذه الآلة المرجعية التي بُني على أساسها النظام الموسيقي بالمغرب العربي، لا تزال - كما سنراه لاحقا - تقوم بدور رئيسي في الموسيقى التقليدية، حيث تسمى العود العربي في كل من تونس ومنطقة قسنطينة بالشرق الجزائري؛ والكويترة بالجزائر العاصمة وتلمسان؛ وعود الرمال أو الصويري بالمغرب الأقصى.

---

١٦٤) **الموسيقى الكبير** ، ص ٦٢٩ - ٦٣٠

١٦٥) الطبري : ١٤٦/٢

١٦٦) المسعودي : **مروج الذهب**... ، ص ٢٢١ ابن الطحان : **حاوي الفنون**... المقالة الثانية / الباب ٢١

١٦٧) **الأغاني** ، VII ، ص ١٨٤ - ٧٧٠

١٦٨) **الموسيقى الكبير** ، ص ٦٢١-٦٩٧ و٦٩٧-٧٧٠

١٦٩) **الأغاني**: V ، ص١٦١؛ XIX ، ص ١٣٧- ١٣٩؛ XXI ، ص ١٥٤- ٢٥٧؛ النويري: **نهاية الأرب**، V،ص ٣٠؛ ابن الطحان: **حاوي الفنون**.... المقالة الأولى الباب ٦٥.

١٧٠) نذكر: **كتاب الطنبوريين والطنبوريات**، لجحظة البرمكي (حوالي ٨٣٩-٩٣٨)؛ **أخبار الطنبوريين**، وضعه أبوحشيشة، و **أخبار المغنين الطنبوريين**، لابن طرخان... راجع **الفهرست** (الفن الثالث من المقالة الثالثة)، ص ١١٧٢،١٦٢

١٧١) من أهمها: **جامع الألحان**، لابن غيبي ؛ **الرسالة الفتحية**، للاذقي؛ **كشف الهموم**؛ و **كنز التحف**، لمؤلف مجهول. المخطوط الأخير يتضمن تفاصيل كثيرة حول صناعة العود، وهو ينسب إلى أمير بن خدر مالي مولوي من مدينة كرمان / لرندا - آسيا الصغرى، كتبه بقونيا عاصمة السلاجقة الروم، سنة ٨٣٨ هـ / ١٤٣٤ م («الموسيقى الإيرانية»، **موسوعة لافينياك** / V.Encyclopédie de Lavignac، ص٣٠٧١)؛ كما ينسب أيضا إلى مؤلف موسيقي تركي اسمه أحمد أوغلو شكر الله، عاش في عهد مراد الثاني: ٨٢٤-٨٥٥ هـ، السلطان التركي السادس (رؤوف يكتا: «الموسيقى التركية»، **موسوعة لافينياك** / V.Encyclopédie de Lavignac، ص ٣٠١٢). غير أنه من الراجح، أن شكر الله ليس سوى مقلدا لمخطوط كنز التحف (فارمر: «عود»، **الموسوعة الإسلامية** / IV.Encyclopédie de l'Islam ، ص ١٠٣٨-١٠٤١).

١٧٢) **الموسيقي الكبير** (المقالة الثانية من المدخل إلى صناعة الموسيقي) ، ص ١١٦- ١٢٠؛ يذكر الخوارزمي: **مفاتيح العلوم** (الباب السابع / الفصل الأول)، ص ١٨٠: «آلة محدثة أبدعها حكيم بن أحوص السغدي ببغداد، في سنة ثلاثمائة للهجرة».

١٧٣) نسخة المكتبة الوطنية / مدريد، (رقم ٦٠٢ ورقة ١٨)، تعود إلى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي؛ ومن المرجع أنها عُملت للموسيقي الفيلسوف ابن باجة ت ١١٣٨ بالأندلس.

١٧٤) كما أنه لا يوجد له أثر في نسخة ليدن (القسم الشرقي، رقم ٣٤٥)

١٧٥) «جوامع علم الموسيقي» من كتاب الشفاء (المقالة السادسة / الفصل الثاني)، تح زكريا يوسف، ص ١٤٢

١٧٦) **الكافي في الموسيقى**، تح. زكريا يوسف، ص ٧٢

١٧٧) **جامع الألحان**، ص ٥٢، ١٩٩، ٢٠١، ٢٠٦

١٧٨) **كشف الهموم**... ، ص ١٣٩. يذكرنا هذا الوصف للعود المحكم، بالآلة التي استعملها الفارابي في مجلس سيف الدولة (راجع الرواية التي أوردناها في الهامش رقم: ٩)

١٧٩) جاء ذكره على لسان الجارية شاجي وهي تصفه لمولاها عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، بعد عودتها من قصر المعتضد بالله : «ما استحسنت هناك شيئا ولا استغربته من غناء ولا غيره إلا عودا من عود محفور فإني استظرفته». **الأغاني**، IV، ص ٤٠-٤١

١٨٠) **جامع الألحان**، ص١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢

١٨١) المقريزي: **تاريخ المماليك**، 1 /I، ص ١٣٦

١٨٢) **جامع الألحان**، ص١٩٩, ٢٠١

١٨٣) سياحة نامة (ستة مجلدات)، ط. الأستانة، ١٨٩٦-١٩٠٠.

١٨٤) يُقال أنها تصنع في إيطاليا،غير أن المصطلح تركي، فارمر: «عود» في **دائرة المعارف الإسلامية**، IV، ١٠٢٨-١٠٤١.

١٨٥) راجع لاحقا: الفصل الأول من الباب الثالث.

١٨٦) Journal of the Straits Beauch of the RAS, 1904, n 40, p.13, fig. 5

١٨٧) مجهول: كنز التحف (مكتبة المتحف البريطاني، شرقي ٢٣٦١ - لندن)

١٨٨) **جامع الألحان**، ص١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢

١٨٩) **موسوعة لافينمياك** / I.Encyclopédie de Lavignac، ١٧٩

١٩٠) **جامع الألحان** ، ص١٩٩

١٩١) «رسالة في فضل الأندلس»، أوردها المقري: **نفح الطيب**...، III، ٢١٢

١٩٢) **كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع** ، ص ٢٧-٢٩ (نسخه الشلاحي لهذا المخطوط، تمت سنة ٧٠١ هـ / ١٣٠١ م).

١٩٣) في الأصل، الكُنْبان، راجع: **العقد**...، VI، ٧٤

١٩٤) **كنز التحف**، مقالة ٣ (مخ البودلية ، مارش ٢٨٢، ورقة ٧٨)؛ ابن غيبي: **جامع الألحان**، ص١٩٩ ، ٢٠٠؛ **أولياء شلبي: سياحة نامة**...

١٩٥) ابن غيبي: **جامع الألحان**، ص١٩٩، ٢٠٦

١٩٦) المرجع السابق، ص١٩٩، ٢٠٠

١٩٧) **سياحة نامة**...

١٩٨) المقري: **نفح الطيب**...، III، ٢١٢

١٩٩) **جامع الألحان**، ص١٩٩، ٢٠٥

٢٠٠) المرجع السابق، ص١٩٩

٢٠١) المرجع السابق، ص١٩٩، ٢٠١

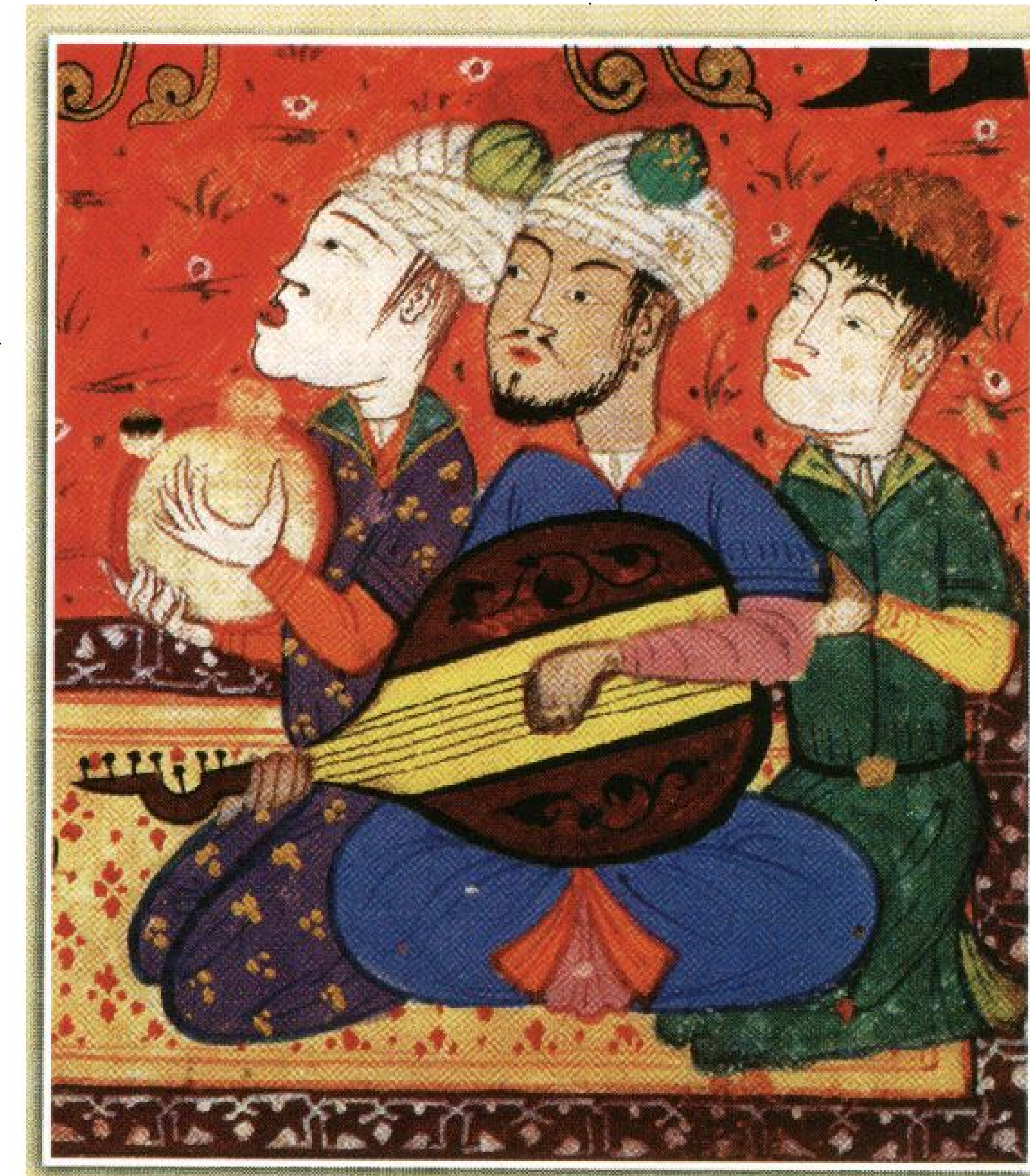
٢٠٢) **سياحة نامة**

٢٠٣) Addison: West Barbary, 1671; Shaw: Travels in Barbary, 1757.

٢٠٤) محمد البوعصامي: **إيقاد الشموع، للذة المسموع، بنغمات الطبوع** - الخزانة الحسينية / القصر الملكي - الرباط؛ محمود سيالة : **قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء**، المكتبة الوطنية- تونس ومكتبة المتحف العراقي - بغداد

الفصل الثالث

آلة العود
من خلال الشواهد المرئية



يتضح من الصفحات السابقة، أن الفن الموسيقي خلال المراحل الإسلامية المتتالية، يكاد ينطق بما فيه من تناسق وتماسك، برغم تعدد عناصره وروافده وتداخل أساليبه. وتتجلى ملامح التناسق والتماسك هذه، في الرحلة الممتعة التي اختصت بها آلة العود سواء على المستوى الموسيقي (التطبيقي والنظري) أو الصناعي أو الجمالي؛ وكذلك في الإجماع الذي التف حولها كآلة مرجعية تجمع بين دقة العلم وأسرار الفن .

إن الاهتمام الذي حظيت به آلة العود، لا يتجلى فقط في العدد الكبير من الكتب التي خصتها بالتعريف والشرح والتحليل المستفيض، بل تجاوز ذلك إلى فن التصوير كالنقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية والرسوم والمنمنمات التي ازدان بها عدد من المخطوطات.

وبالرغم مما لحق بهذه الوثائق من إتلاف وتشويه، فإن ما تبقى لدينا من رسوم على مختلف المواد وفي مختلف العصور، لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة في الحضارة الإسلامية، وهي مع تأكيدها للخط الجمالي الموحد للفن الإسلامي، تعكس جوانب مهمة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وتقدم لنا مادة نفيسة وضرورية لإثراء واستكمال ما جادت به الوثائق المكتوبة من بيانات ومعلومات.

ومن بين الموضوعات الأكثر شيوعا في فن التصوير الإسلامي، مناظر الطرب التي انطلق تمثيلها منذ بداية الفتح الإسلامي، ليشهد أزهى عصوره أيام العباسيين (٧٥٠-١٢٥٨م)، ويواصل ازدهاره مشرقا ومغربا، من خلال مختلف المدارس الفنية على امتداد البلاد الإسلامية من كرمان وردكان في إيران إلى القيروان وقرطبة في بلاد المغرب والأندلس؛ قبل أن يصبح هذا التمثيل أكثر انتشارا وأجمل رونقا وثراء بداية من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي على أيام التيموريين والصفويين، والعثمانيين [٢٠٥].

لا شك وأن لهذه الآثار أهمية قصوى في دراسة الفنون الحركية كالموسيقى والغناء والرقص، بل تبقى الشاهد المادي الوحيد على ما كانت عليه هذه الفنون وما بلغته صناعتها من رقي وازدهار. والمتفحص في هذه الوثائق، يلاحظ بأن الاهتمام بالموسيقى وبصناعة الآلات الموسيقية، لم يكن وقفا على عصر دون الآخر، إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى في أحلك الفترات كالعصر المغولي حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات.

لقد أخذت مشاهد الطرب مكان الصدارة بين المناظر التصويرية وتناولها

المصورون في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود، أكثرها ارتبط بمجالس الأمراء واستقبالاتهم ورحلات صيدهم، بالإضافة إلى حلقات ذكر الصوفية وغيرها من المناسبات الاجتماعية. وهذا التنوع في الأجواء التي كان للطرب دور فيها، أفرز تنوعا في الآلات عموما والأعواد على وجه الخصوص، واكبته دقة في التصميم والصناعة، تعكس مدى التقدم الذي تحقق في هذا المجال المرتبط حتما، بالتقدم في مجالات علمية عدة، مثل علوم الرياضيات والفيزياء والكيمياء.

لا يعنينا هنا أن نعرّف بخصائص فن التصوير الإسلامي وتداخل مدارسه، أو نناقش مسألة إباحته أو تحريمه[٢٠٦]، ولكن الذي يعنينا هو تتبع المشاهد التي تبرز فيها آلة العود بمختلف أصنافها وأشكالها، وما تفرزه هذه المشاهد من تنوع وثراء، وما تمثله من أهمية قصوى في توضيح ما أوردته الوثائق المكتوبة. سوف نستعرض ما استطعنا حوصلته من مشاهد لآلة العود بمختلف أشكالها وأنواعها[٢٠٧]، ونظرا لكثافة المادة المجمّعة، سيقتصر وصفنا على عينات محددة نقدمها حسب تسلسلها النوعي والتاريخي، وتُوثق المجموعة كاملة ضمن جدول بياني لتسهيل الاستفادة منها عند الحاجة.

أ / النقوش الجدارية وعلى التحف التطبيقية (القرن الأول - الثامن الهجري / السابع - الرابع عشر الميلادي):

■ رسوم جدارية عثر عليها في قصر أموي يعرف باسم قصر الحير الغربي[٢٠٨]، تمثل عازفة على العود، تقابلها أخرى على السرناي، تقف كل منها في حنية معقودة بعقد نصف دائري. يتضح أن العود من نوع البربط: الصندوق الصوتي كبير الحجم، والرقبة صغيرة والبنجق متجه نحو الخلف، ويحتوي على أربعة ملاوي (مفاتيح)؛ على الوجه توجد فتحتان متقابلتان وهما على شكل قوسين صغيرين متصلين تقعان بالقرب من موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار. عدد الأوتار أربعة، يستعمل في العزف عليها، الأصابع المجردة، وقد مُسكت الآلة بصورة أفقية مستقيمة[٢٠٩] (صورة ٦٣).

■ رسوم كثيرة في حمامات قصير عمرة[٢١٠]، نشاهد فيها عازفين على آلات موسيقية ومناظر للرقص وصيد الحيوانات، ومن ضمن هذه الرسوم شخصان جالسان ارتديا قناعا بشكل دب، يعزفان على آلة وترية تعود إلى فصيلة العود. أحد المشهدين أصيب بتلف، مما لا يمكّن من وصف دقيق للآلة، سوى أن الرقبة طويلة



(٦٣)

٢٠٥) لقد اختفت معظم الآثار المتعلقة بعهود الإسلام الأولى، إثر حملات التدمير والتخريب المتعاقبة التي مُنّي بها عالم الإسلام ، والتي نالت العديد من مراكز إشعاعه، من بغداد روضة الفن الإسلامي، وصولا إلى الأندلس. كان نصيب المكتبات من الإحراق والإتلاف، فادحا بما أدى إلى إتلاف معظم مقتنياتها؛ وغدا من العسير العثور على مخطوط واحد مزين بالصور يرجع تاريخه إلى ما قبل القرن السادس الهجري / الثالث عشر الميلادي . راجع ما يرويه العزّ الإربلي في **تاريخه**، عن صفي الدين الأرموي، في واقعة بغداد، والذي يرسم لنا صورة جلية عن ثراء بغداد وما تعرضت له من النهب والسلب والتخريب في ذلك الوقت، كما أنه يدلنا على منزلة الموسيقى وتأثيرها على الإنسان، وعن الموسيقيين وتوافر عددهم وتنوع آلاتهم ومهارتهم في العزف والغناء، من ذلك، الحديث عن «خمسين جوقة من أعيان المغاني من ذوي المال والجمال»، **الأدوار**...، تح. عبد الملك خشبة، ص ٥-١٠. كذلك الأمر بالنسبة للغرب الإسلامي، حيث سلك فيليب الثالث نفس الطريق إثر إعلانه سنة ١٦٠٩ م، طرد المسلمين من الأندلس، فأمر بأن يُقتل أكثرهم قبل أن يوفقوا لترك إسبانيا، ناهيك عن جمع المخطوطات العربية أكواما وإشعال النار تحتها، بل ومحو وإتلاف كل ما له صلة بالإسلام. استئصال جامع لا نظير له في التاريخ، لم يلبث أن حل بالبلاد بعده الخسوف وعمّ الظلام. للتفاصيل، راجع فيليب حتّي: **تاريخ العرب**، ٥٣، ص ٦٥٨-٦٦٠؛ لين بول: **العرب في إسبانيا** ,(Moors in Spain) ، تر. علي الجارم، القاهرة، ١٩٦٠.


(٦٤)


(٦٥)

وبقايا الملاوي والمضراب، ويبدو الصندوق الصوتي مدور الشكل (صورة ٦٤) .

أما في الرسم الثاني فالصندوق الصوتي مستطيل الشكل، والرقبة طويلة وبها ملاوي. يستدق في الأسفل (صورة ٦٥) .

في العصر العباسي (٧٥٠-١٢٥٨ م) حيث أصبح للطرب ومجالسه ولأصحاب الفنون مكانا بارزا في المجتمع، كثرت المشاهد سواء ما تعلق منها بالنقوش الجدارية [٢١١]، أو ما ظهر منها على التحف التطبيقية، و خاصة الخزف ذي البريق المعدني والنقش على المسكوكات، من بينها:

- إبريق فضي من إيران (ق ٢-٣ هـ / ٨-٩ م)، منقوش بمشاهد موسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة ومنها العود. صندوق صوتي كبير يشبه في شكله العود من نوع البربط. الرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوي.



(٦٦)

الوجه به فتحتين متقابلتين بشكل قوس ذو نهايتين محدبتين إلى الأعلى تقريبا، وهما تقعان في الوسط قرب موضع نبر الأوتار. عدد الأوتار أربعة ويستعمل العازف عليها المضراب، وقد مسكه بإصبعي اليد اليمنى. ونهاية المضراب التي تلمس الأوتار هي أوسع من النهاية الثانية المسوكة بالأصابع، وهو طويل. والعازف في المشهد يعزف وهو في حالة الوقوف وقد مسك العود بصورة أفقية مستقيمة [٢١٢] (صورة ٦٦).



(٦٧)

■ قطعة من الفخار تمثل فرقة موسيقية من ضمنها عازف عود، تفد من بلاد الغرب - إيران قيشاني، الصين في عصر أسرة تانغ (ق ٢هـ/ ٨ م) [٢١٣] (صورة ٦٧).

■ ثلاثة أطباق فضية من إيران (ق ٢-٣ هـ / ٨-٩ م): يحتوي كل منها على عازف عود من نوع البربط، مع آلات أخرى [٢١٤] (صورة ٦٨، ٦٩، ٧٠).





(٦٨)

(٦٩)

(٧٠) ◄



■ إناء خزفي ملون من العراق (ق ٢ هـ / ٩ م) به مشهد رجل جالس يعزف على العود من نوع الرُباب: الصندوق بشكل الكمثري ونهايته الضيقة تنتهي ببروزين جانبين بشكل مثلث، ومن ثم تبدأ رقبة العود الطويلة المحتوية على مفتاحين بشكل ورقة شجر ذات دائرة بيضاء في وسطها نقطة سوداء، وتنتهي الرقبة بجزء مثلث رأسه متجه إلى الأعلى. الوجه يحتوي على فتحتين بشكل حرف (s) يشبه الفتحة الموجودة في الآلات من عائلة الفيولين. الغرض منها تقوية الصوت وزيادة رنين الصندوق. ويوجد بالقرب من النهاية المدورة الكبيرة لوجه الصندوق قضيب أو (عود صغير) غامق اللون، مركب بوضع رأسي وهو يدل ولا شك على ما هو متعارف عليه لدى الموسيقيين بالفرس (أو الحاملة بالمصطلح القديم). وقد رسم الفنان وترين لهذا العود الذي مسكه العازف بصورة مائلة قليــلا إلى الأعلى [٢١٥] (صورة ٧١) .

■ كسرة خزفية ملونة من مصر (العصر الطولوني : ٨٦٨-٩٠٥م)، نشاهد عليها نقشا يمثل عازف عود (رُباب) وهو جالس: الصندوق بيضوي الشكل تقريبا

وينتهي عند الرقبة ببروزين مدببين مائلين إلى الخارج، وعندهما تبدأ الرقبة وهي رفيعة طويلة ونشاهد على الوجه فتحتين متقابلتين بشكل حرف (S) معكوس . وقرب النهاية المستديرة للصندوق توجد الفرس أو الحاملة. رسم الفنان وترين لهذه الآلة، أما الملاوي فهي غير موجودة بسبب الكسر الذي أصاب الإناء الخزفي. مسك العازف آلته بصورة مائلة إلى الأعلى [٢١٦]. (صورة ٧٢) .

■ مسكوكة فضية من العراق (قطعة متميزة من العملة باسم الخليفة العباسي المقتدر بالله (٢٩٦-٣٢٠ هـ / ٩٠٨-٩٣٢ م)، نقش على الوجه كتابة تذكر اسم الخليفة



(٧١)

(٧٢) ▼



٢٠٦) يبدو أن الموقف الرافض لفن التصوير لم ينشأ إلا متأخرا على يد أحد أئمة الشافعية (النووي: ت. بمصر ١٢٣٢م)... وكما هو الحال بالنسبة للموسيقى، فقد احتد الجدل حول الآراء الواردة في النصوص أكثر مما دار حول التصوير نفسه.. وهكذا نرى العالم الإسلامي الذي عاش تتنازعه آراء الفقهاء، لم يحجم عن التصوير بنوعيه الديني والعام...

٢٠٧) راجع في هذا الموضوع، «تاريخ الفن» : المجلد الخامس: **التصوير الإسلامي الديني والعربي**؛ والمجلد السادس: **التصوير الفارسي والتركي**، تأليف ثروت عكاشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧ و١٩٨٣؛ المجلد الأول من **محيط الفنون: الفنون التشكيلية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠؛ صلاح أحمد البهنسي؛ **مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠؛ بالإضافة إلى مؤلفات فارمر وصبحي أنور الرشيد في هذا الصدد (أنظر قائمة المصادر والمراجع آخر الكتاب).

٢٠٨) يقع إلى الشمال الشرقي من دمشق بالقرب من الطريق المؤدي منها إلى تدمر، شيده سنة ١١٢ هـ / ٧٣٠ م، الخليفة هشام بن عبد الملك : ٧٢٤-٧٤٣م.

٢٠٩) المتحف الوطني - دمشق.

٢١٠) قصر أموي، يقع في الصحراء الأردنية على بعد حوالي ٥٠ كم شرق البحر الميت، بناه الوليد بن عبد الملك ٩٢ هـ / ٧١١م، حيث قسم النقش إلى مناطق مربعة بواسطة خطوط متقاطعة تضم كل منها رسم عازفة أو راقصة بدت عليها البدانة، أو رسوم حيوانات تعزف آلات موسيقية.

٢١١) مثل نقوش الجدارية بقاعة القبة بقسم الحريم في قصر الجوسق، شيده المعتصم (٢٢٢-٢٢٥ هـ / ٨٣٦-٨٣٩م) في سامراء، وهي من أغنى وأمتع الأمثلة لتلك المناظر.

٢١٢) متحف الفنون الجميلة بمدينة ليون / فرنسا

٢١٣) صورة من مرجع العمل والصراع (متحف بكين) .

٢١٤) السادس، بالمتحف البريطاني - لندن؛ السابع والثامن، بمتحف الأرميتاج في لينجراد - روسيا

٢١٥) المتحف الفني الإسلامي بالقاهرة.

٢١٦) المتحف الفني الإسلامي بالقاهرة.

المقتدر. أما القفا فقد نقش بمشهد شخص جالس يعزف على العود: الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري، الرقبة قصيرة، والبنجق مائل إلى الأعلى ويحتوي على أربعة ملاوي وفيه رأس كبير بارز إلى اليمين وذو نهاية مثلثة. يحتوي هذا العود على أربعة أوتار تنقر بالمضراب، وقد مسك العازف الآلة بصورة أفقية مستقيمة(٢١٧) (صورة ٧٣).

■ مسكوكة ضرب مدينة السلام بالعراق، تمثل قطعة من العملة تحمل كتابة تذكر اسم السلطان البويهي عز الدولة بختيار (ت ٣٦٨ هـ/ ٩٧٨ م) وسنة الضرب وهي ٣٦٥ هـ /٩٧٥م). في وسط المسكوكة صورة شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بطريقة مائلة إلى الأعلى. رقبة العود قصيرة والبنجق مائل إلى الخلف، ولا يظهر منه بوضوح عدد الملاوي التي يحتويها، أما عدد الأوتار فهو أربعة ويستعمل العازف المضراب، وقد مسكه بأصابع يده اليمنى (٢١٨) (صورة ٧٤).

■ تاج العمود ذو الأربع موسيقيين (قرطبة ق ١٠م): من بينهم عازفان على عود يشبه في شكله العام النماذج السابقة (٢١٩)(صورة ٧٥).



(٧٣)

(٧٤) ▼



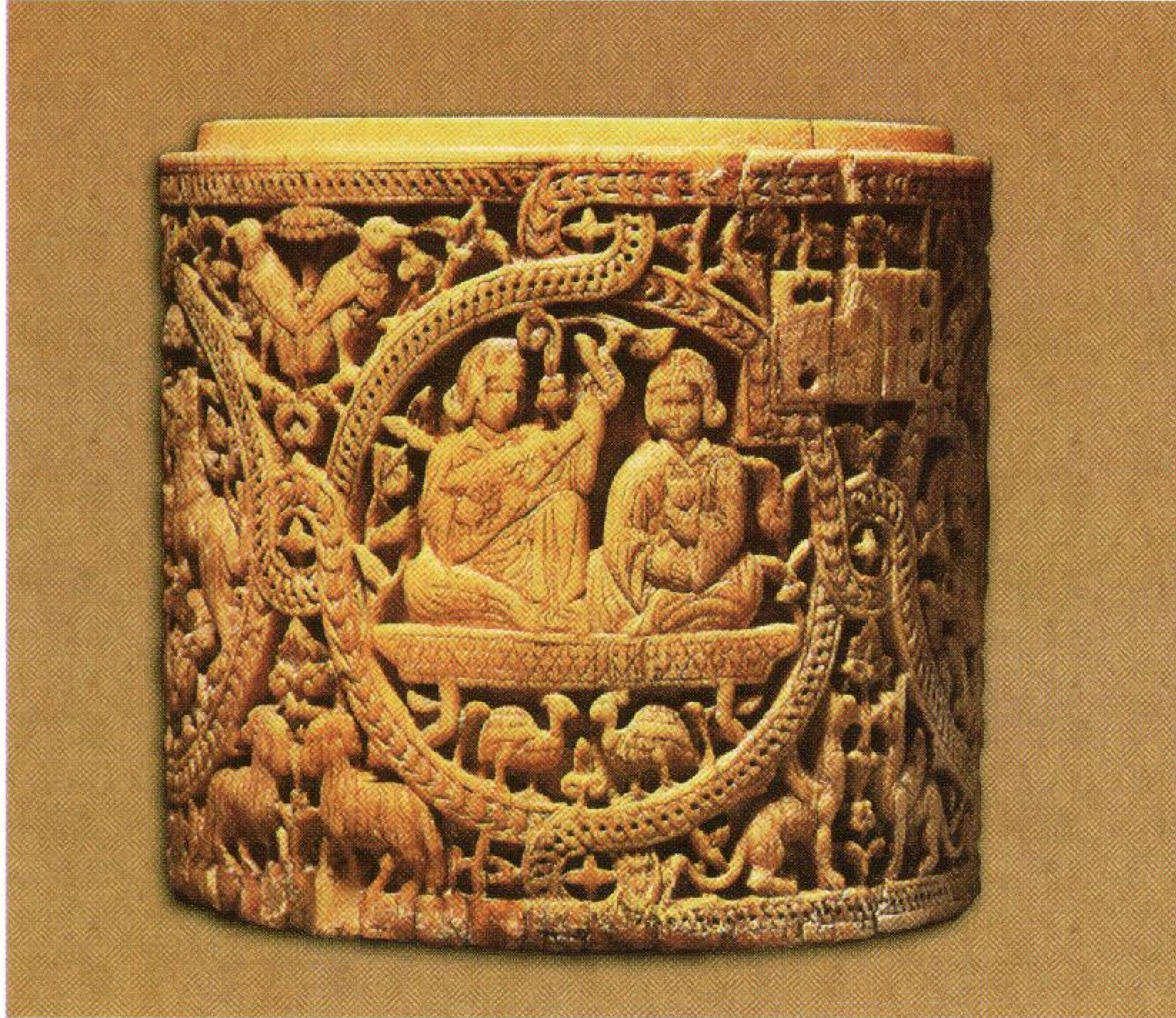
(٧٥)



■ علبة عاجية من قرطبة الأندلسية (تعود للمغيرة ابن عبد الرحمان الثالث)، وهي مزخرفة بنقوش وكتابة تعود إلى سنة ٩٦٨ م. من ضمن ما تحتويه النقوش، صورة عازفة على العود وهي في حالة الوقوف وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى [٢٢٠] (صورة ٧٦).

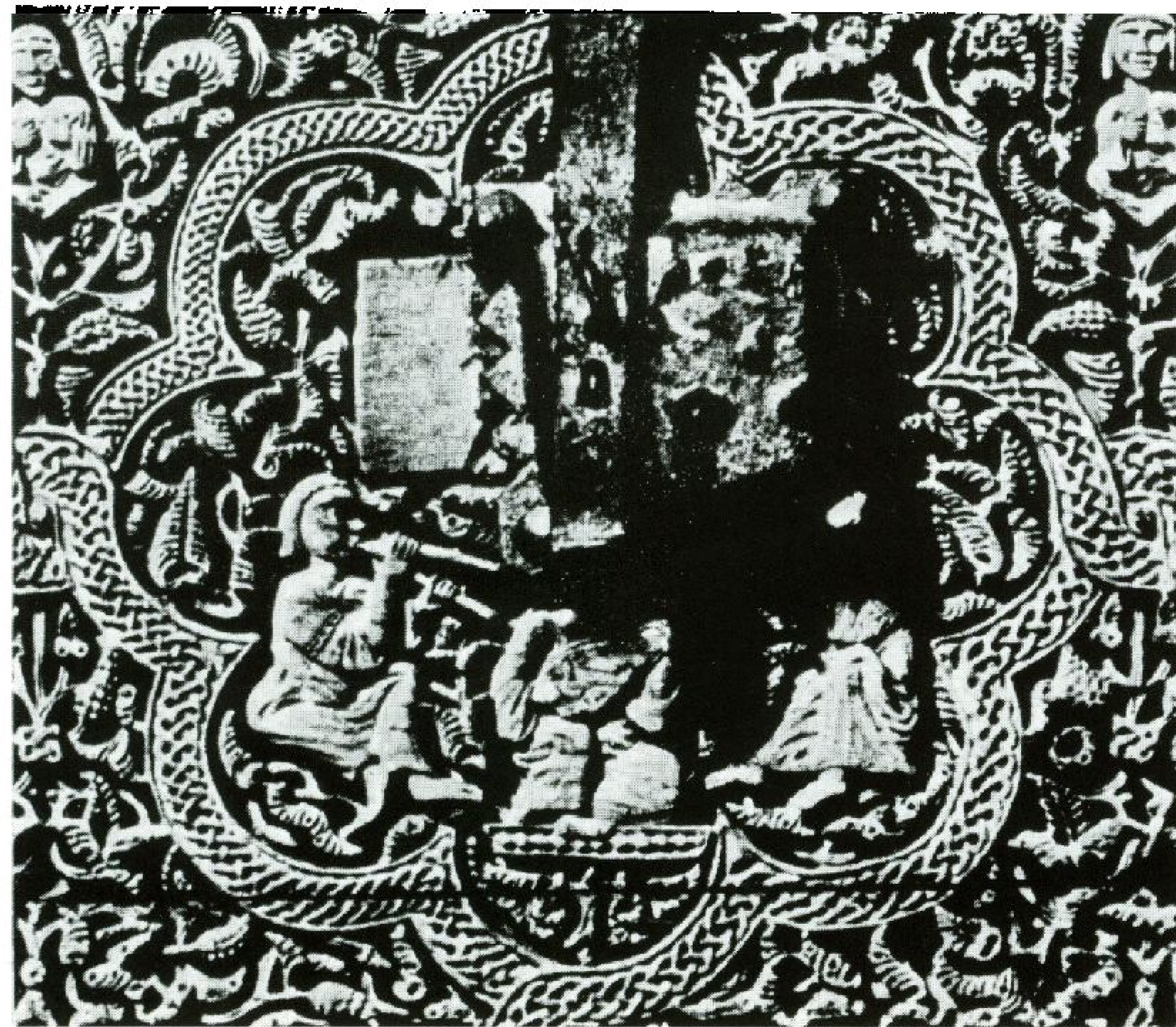
■ صندوق عاجي محفورة (قرطبة سنة ١٠٠٥)، من ضمن نقوشها عازفة على العود وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى [٢٢١] (صورة ٧٧).

■ صندوق عاجي محفور (الأندلس: سنة ١٠٠٤-١٠٠٥ م) نقشت عليها زخارف مختلفة منها مشهد موسيقي يتألف من عازف على المزمار المزدوج وعازف على العود وراقصة. عازف العود جالس في الوسط وقد مسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق الصوتي والرقبة والبنجق والملاوي تتشابه مع المثال السابق. الملاوي والبنجق، كما وأن الأوتار غير واضحة الأمر الذي يحول دون ذكر عددها [٢٢٢] (صورة ٧٨).



(٧٧)

(٧٨) ▼



(٧٦)





(٧٩)

■ صندوق عاجي محفور (الأندلس ق ١١م) وقد زين بنقوش متعددة منها مجلس طرب يساهم فيه عازف على عود وهو جالس وقد مسك آلته بصورة مائلة إلى الأعلى. هذا العود يشبه الأمثلة السابقة: الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى وبه ستة ملاوي، والعزف يتم بواسطة المضراب. الجديد في هذا المثال وضوح الأوتار وعددها أربعة في حين أن عدد الملاوي يوحي بكونها ثلاثة [٢٢٣] (صورة ٧٩) .

■ كسرة من إناء فخاري ملون (مصر- العصر الفاطمي: ٢٩٧-٥٦٧هـ/٩٠٩-١١٧١م)، تحتوي على مشهد لعازفة على العود وقد مسكته بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري، الملاوي غير واضحة بسبب الكسر الذي أصاب الأثر في هذا المكان. يلاحظ في الرسم ستة أوتار، وكذلك وجود خطان وكأنهما أنف، يفصلان بين الصندوق والرقبة. ولا ندري مدى دقة هذا الرسوم في عكس الأمور الجزئية، غير أن الشكل العام للآلة يوحي بكونها من نوع العود الكامل [٢٢٤] (صورة ٨٠) .

■ كسرة خزفية من العصر الفاطمي، مزخرفة بها صورة عازف على العود وقد مسكه بطريقة أفقية: الرقبة والبنجق وكذلك وضع اليد اليسرى غير واضحة بسبب الكسر الذي



(٨٠)



(٨١) ▼



(٨٣)

أصاب الأثر في هذا المكان. وإلى اليمين موضع نبر أصابع اليد اليمنى للأوتار نشاهد فتحتين بشكل حرف (S) معكوس. وتحت رسغ اليد اليمنى للعازف نشاهد (الغزالة أو الحاملة) وقد رسمت بصورة سوداء، وعلى حافة الوجه، يلاحظ وجود خط ذو نقط سوداء يرى فيها البعض أنها تمثل زخرفة أو تمثل مخل تثبيت وجه العود بالقصعة. تظهر في الرسم خمسة أوتار تنبر بواسطة الأصابع [٢٢٥] (صورة ٨١) .

- يوجد أثر ثان يُظهر عازفة على عود مشابه البنجق فيه مائل إلى الأسفل [٢٢٦] (صورة ٨٢) .



(٨٣)



(٨٤)

---

٢١٧) قسم المسكوكات ، متحف الدولة في برلين - ألمانيا.
٢١٨) متحف أنقرا - تركيا.
٢١٩) المتحف الأثري بقرطبة
٢٢٠) متحف اللوفر، باريس.
٢٢١) متحف اللوفر، باريس.
٢٢٢) كاتدرائية بانبلونة - متحف دي نافار.
٢٢٣) متحف فيكتوريا وألبار - لندن.
٢٢٤) المتحف الإسلامي بالقاهرة..
٢٢٥) المتحف الإسلامي بالقاهرة..
٢٢٦) حسن حسني عبد الوهاب: ورقات...، اا، ص ٢٠٦
٢٢٧) متحف اللوفر - باريس





(٨٥)



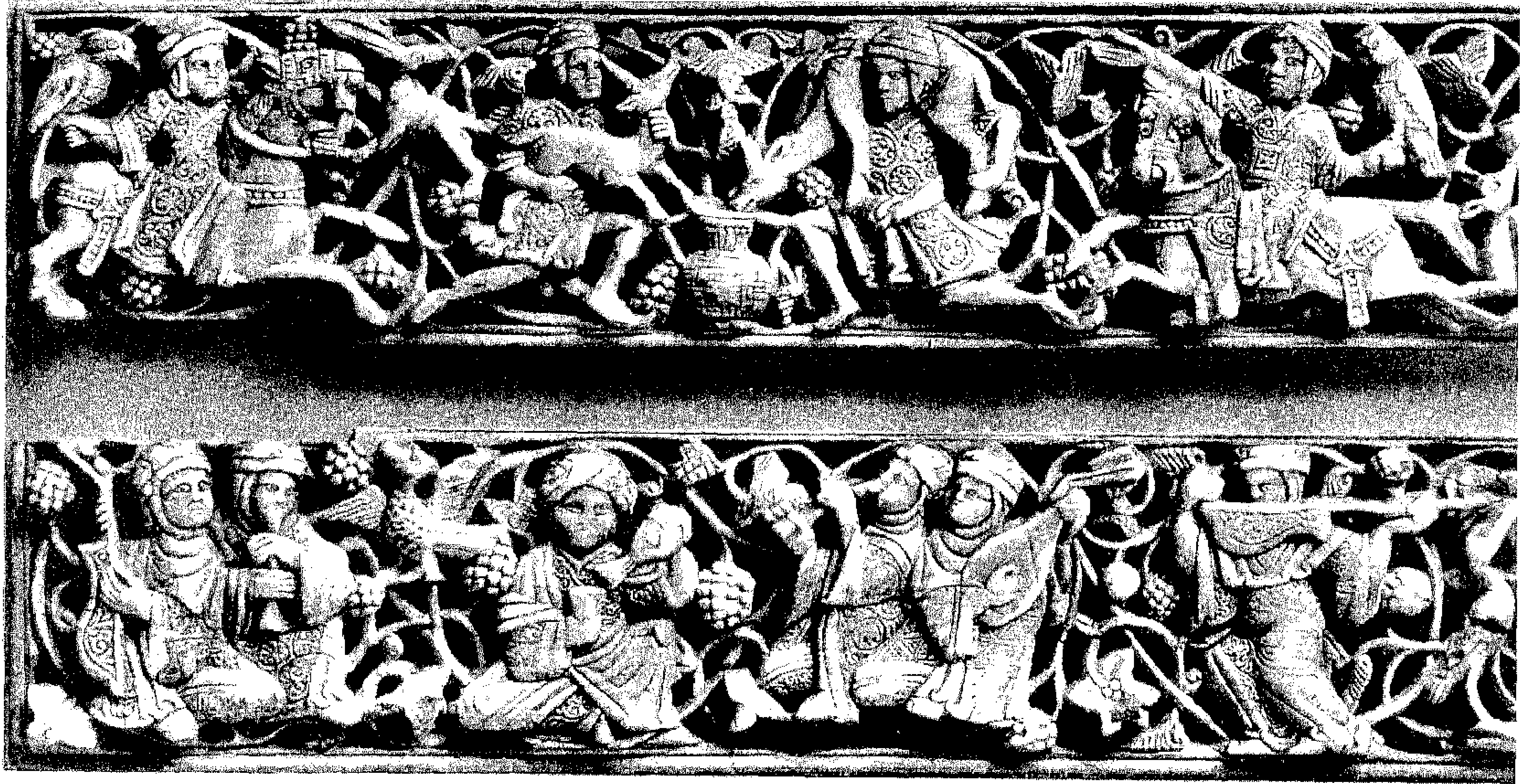
(٨٦) (٨٧) ◄

■ أثرين خشبيين من قصر فاطمي بالقاهرة، تحمل مجموعة نقوش من ضمنها مشاهد عزف على آلتي العود والمزمار[٢٢٧] (صورة ٨٣ ، ٨٤) .

■ تحفة خشبية (مصر: ق ١١م) يمثل مشهدا لعازفي الناي والعود وهما متقابلين في حالة جلوس، وقد مسك عازف العود آلته بصورة مائلة إلى الأعلى، وهي ذات رقبة قصيرة وبنجق مائل إلى الأعلى وينتهي برأس مثلث[٢٢٨] (صورة ٨٥) .

■ تحفة خشبية (مصر: ق ١١ م) نقشت بمشهد عازفين جالسين متقابلين، أحدهما يعزف على الدف والثاني على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى، وينتهي بجزء مثلث الشكل، وهو يشبه المثال السابق وفي كليهما الأوتار والملاوي غير بارزة[٢٢٩] (صورة ٨٦) .

■ قطعة عاجية (مصر: ق ١١م)، يتضمن عازفي عود وناي مزدوج. واضح من رسم العود أن الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى وبه



(٨٨)

ثمانية ملاوي، والعزف يتم بواسطة المضراب وقد مُسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى . واللافت في هذا المثال، وضوح التفاصيل المتعلقة بالفرس أو المشط والبنجق والملاوي، وكذلك الأوتار الخمسة المزدوجة، وإن كان عدد الملاوي يوحي بكونها أربعة. وهذا المشهد يتطابق تماما مع ما كان يُعرف آنذاك، بالعود الكامل [٢٣٠] (صورة ٨٧) .

■ تحفة عاجية من مصر(ق ١٢)، مزخرفة بمشاهد مختلفة، منها مشهدا موسيقيا من جملة ما يحتويه، ثلاثة عازفين على العود: الأول، وهو في يمين المشهد، مثل وهو في حالة الرقص وماسكا آلته بصورة جانبية أفقية، وظهر القسم الجانبي من العود وهو مزخرف. والثاني، جالس على الأرض وقد مسك عوده بصورة مائلة إلى الأعلى، ويظهر أنه يستعمل أصابعه المجردة في العزف على الأوتار وهي غير بارزة. أما الثالث فهو موجود في الجهة اليسرى من المشهد، وقد مثل وهو في حالة نصب أو تسوية أوتار العود الذي وضعه بصورة رأسية حيث الرقبة في الأعلى والصندوق الصوتي في الأسفل. الزخرفة التي تحلي القسم الجانبي من الصندوق الصوتي، تبيّن أن الوضع الجانبي للعود في هذا الأثر، قد أبان استدارة القسم الأسفل من الصندوق وانتهائه عند الرقبة ببروز مدبب [٢٣١] (صورة ٨٨) .

■ قطعة خشبية من مصر (ق ١٢ م)، تستخدم للطبع على الملابس وغيرها، نقشت بصورة عازف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى



(٨٩) ▼


(٩٠)


(٩١)



(٩٢) ▼

الأعلى. الصندوق بشكل الكمثري الطويل، الرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى. أربعة أوتار وحاملة / فرس طويلة [٢٣٢].

■ تحفة خشبية من مصر (العصر الأيوبي: ٥٦٤-٦٥٠ هـ / ١١٦٩-١٢٥٢ م)، ترينا أيضا عازفا على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى الأعلى. أربعة أوتار منتهية في مؤخرة الصندوق ولا يوجد أثر لا للفتحات ولا للفرس، ويعزف عليه بالمضراب [٢٣٣] (صورة ٩٠).

■ طبق من الخزف ذي البريق المعدني (مصر: ق ١١-١٢ م)، به رسم لعازفة على العود من نوع الرُّباب [٢٣٤] (صورة ٩١).

■ كسرة خزفية من مصر (ق ١٢)، مزخرفة بصورة عازف على العود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة تقريبا. الصندوق كبير ويكاد يكون دائريا، يظهر على الوجه خطوط بيضاء وسوداء بين رفيعة وعريضة، من المرجح أنها تدل على تنوع الأخشاب المستعملة. الرقبة طويلة والبنجق متجه نحو الأسفل. بسبب الكسر الذي أصاب الأثر، لا يمكن تحديد عدد الملاوي. تظهر ثلاثة أوتار يعفق عليها



(٩٥) ▼



(٩٤)

(٩٣)



باستعمال أصابع اليد اليسرى[٢٣٥] (صورة ٩٢) .

■ كسرة خزفية من مصر (ق ١٢)، بها مشهد لعازف على عود لم يبق منه سوى القسم الأخير من الصندوق الصوتي واليد اليمنى. غير أنه يبرز بوضوح حركة ووضعية الأصابع على الأوتار وعددها خمسة ينقر عليها بواسطة مضراب صغير. وفي القسم المتبقي من العود توجد على الصندوق خطوط عريضة ورفيعة تم إبرازها باللون الغامق والفاتح. من المرجح أنها تحاكي نوعية الأخشاب المستعملة[٢٣٦] (صورة ٩٣) .

■ إناء فضي من خراسان (ق ١١م) ، يحمل كتابة ومشهدا في الوسط يمثل عازفا على العود وهو في حالة الجلوس، وقد مسك الآلة بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة، البنجق مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوي وهي بعدد الأوتار. استعملت الأصابع المجردة للنبر على الأوتار[٢٣٧] (صورة ٩٤) .

■ إناء خزفي من إيران (ق ١٢ م)، زخرف بمشهد عازفة على العود من نوع



الرُّباب، وهي جالسة وقد مسكت الآلة بصورة مائلة إلى الأعلى قليلا. الصندوق ذو قسمين: القسم الأعلى والمتصل بالرقبة ينتهي بشكل رأس مثلث، أما القسم الثاني فهو مدور. ويحتوي القسم الأعلى من وجه الصندوق على فتحتين دائريتين تستعملان لتقوية الصوت وزيادة الرنين. رقبة هذا العود طويلة ورفيعة وتحتوي على دساتين (عتب) لتحديد مواضع عفق الأصابع للأوتار وهي غير بارزة[٢٣٨] (صورة ٩٥) .

■ طبق من الخزف ذي البريق المعدني (العصر السلجوقي: ق ١١-١٢ م)، به رسم لعازفة على العود من نوع الرُّباب، وهي تمسكه بطريقة متجهة إلى الأعلى، تفاصيل الآلة غير واضحة[٢٣٩] (صورة ٩٦) .

■ كسرة إناء خزفي من الري بالقرب من طهران (ق ١٢م)، يحتوي على كتابة ومشهد لعازفة على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق كبير وبشكل الكمثري والرقبة طويلة ورفيعة والبنجق مقوس. اهتم في المشهد بإبراز الزخرفة على الوجه واستعمال الأصابع المجردة للعزف، في حين تركت الأوتار[٢٤٠] (صورة ٩٧) .

(٩٨) ▼

(٩٧)



(٩٦) ▼

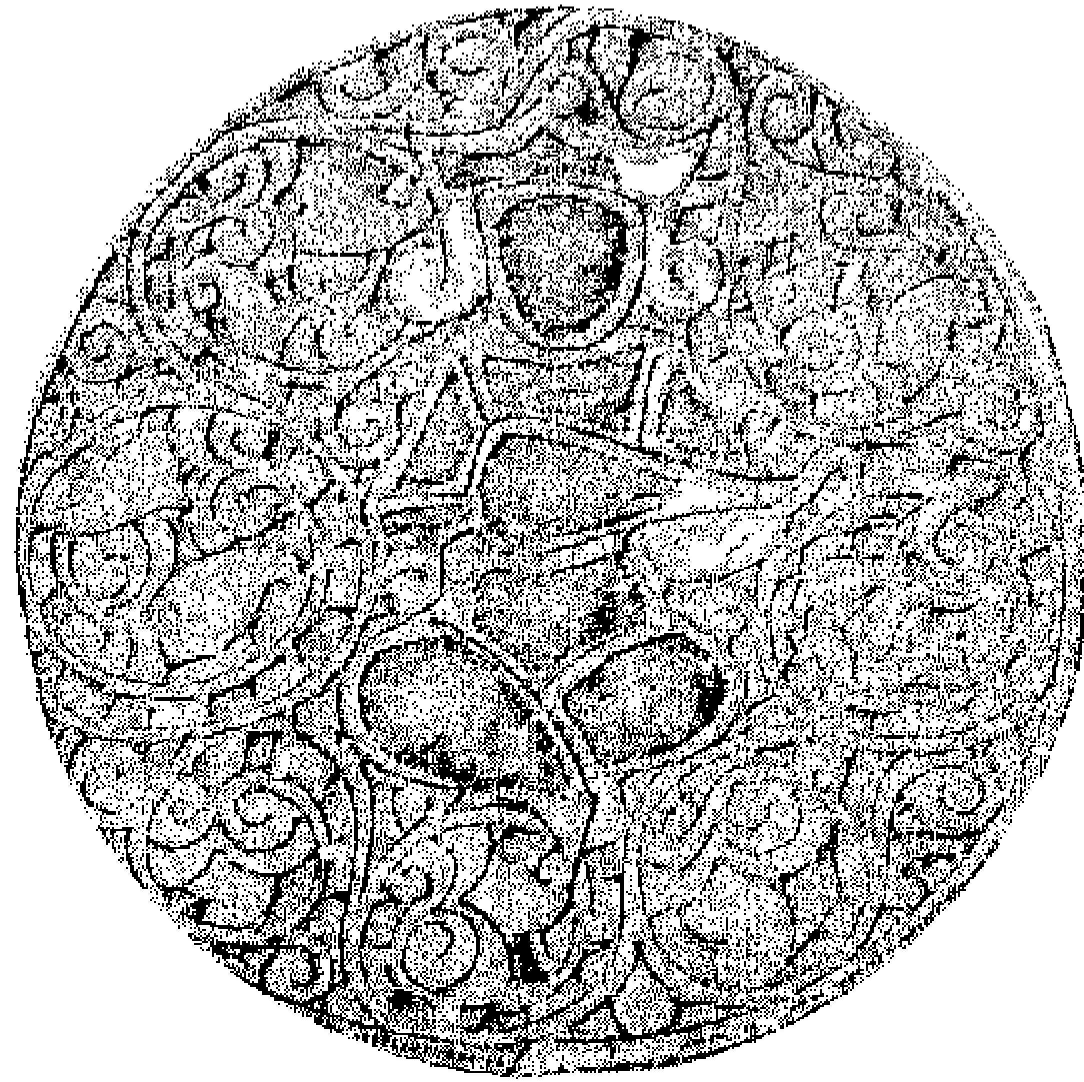




(٩٩)



(١٠٠)



(١٠١)

■ زخرفة جصية من مدينة الري بالقرب من طهران (حوالي ١٢٠٠)، فيها مشهد للعزف على آلات موسيقية: صنج، دائرة وعود من نوع الطنبور. مسك العازف آلته بصورة مائلة إلى الأعلى. الصندوق صغير ويكاد يكون دائريا. الرقبة طويلة وعريضة بالنسبة لحجم الآلة، البنجق مائل إلى الأسفل وتبرز منه الملاوي (صورة ٩٨).

■ لوح رخامي من الأناضول- تركيا (ق ١٢ م)، به نحت بارز لمشهد عازف على العود وهو في حالة الجلوس. يمسك آلته بصورة مائلة إلى الأسفل. الصندوق كبير بصلي الشكل و الرقبة قصيرة. نشاهد في وسط الوجه اليد اليمنى وهي تمسك بصورة مائلة، مضرابا طويل نسبيا. الأوتار غير بارزة[٢٤١] (صورة ٩٩).

■ إبريق من الموصل (١٢٣٢ م)، يتضمن ثنائي عود ودف. الصندوق الصوتي للعود كبير ويكاد يكون دائريا، يظهر على الوجه خطوط أفقية يمكن أنها تشير إلى نوعية الخشب. الرقبة قصيرة والبنجق متجه نحو الأعلى. كما يبرز الرسم خمسة أوتار تنبر بواسطة مضراب صغير، مع وضوح عفق أصابع اليد اليسر على الأوتار[٢٤٢] (صورة ١٠٠).

■ تحفة معدنية أخرى من صناعة الموصل (ق ١٣)، مزخرفة بمشهد عازف على

---

٢٢٨) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٢٩) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٣٠) متحف بارجللو - فلورانس
٢٣١) القسم الإسلامي من متحف برلين - ألمانيا
٢٣٢) القسم الإسلامي من متحف برلين - ألمانيا
٢٣٣) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٣٤) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٣٥) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٣٦) متحف الفن الإسلامي - القاهرة
٢٣٧) المتحف الإسلامي في برلين - ألمانيا
٢٣٨) المتحف الإسلامي في برلين - ألمانيا
٢٣٩) متحف ميتروبوليتان - نيويورك.
٢٤٠) المتحف البريطاني - لندن
٢٤١) متحف برلين - ألمانيا
٢٤٢) المتحف البريطاني - لندن
٢٤٣) المتحف البريطاني - لندن



(١٠٢)



(١٠٣)

عود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة طويلة، البنجق محدب ومتجه نحو الأسفل. الرسم يركز على الخطوط العريضة للمشهد، وهو خال من أية تفاصيل تتعلق بفتحات الوجه، والأوتار والغزالة [٢٤٣] (صورة ١٠١) .

■ تحفة معدنية من صناعة الموصل (ق ١٣)، مزخرفة بمشهد شخص جالس يعزف على عود من نوع الطنبور، وقد مسكه بصورة مائلة قليلا إلى الأعلى: الصندوق أهليجي أو بيضوي الشكل تقريبا، وحجمه صغير. الرقبة طويلة وعريضة نوعا ما، وتنتهي بالبنجق المقوس والمتجه إلى الأعلى؛ له وتران ووضع اليدين غير واضحة، كما أن خلو الوجه من الفتحات لا يعكس الواقع[٢٤٤] (صورة ١٠٢) .

■ تحفة معدنية من صناعة الموصل (ق ١٣)، زخرفت بمشهد عازف على العود وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق مائل إلى أسفل والملاوي غير واضحة. يوجد على وجه الصندوق فتحتان متقابلتان بشكل قوس صغير، يبرز بينهما وتران (ربما حدد هذا العدد بطريقة رمزية). أما وضع اليدين اليسرى واليمنى، فهو غير واضح[٢٤٥] (صورة ١٠٣) .

■ إناء خزفي ملون من إيران (ق ١٣)، مزخرف دائريا بكتابة، وبوسطه مشهد لامرأتين إحداهن تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق كبير وبشكل الكمثري



(١٠٤)

والرقبة قصيرة والبنجق متجه نحو الأعلى ويحتوي على أربعة ملاوي. تُركت الأوتار وأعتني بإبراز الزخرفة الموجودة على الوجه [٢٤٦] (صورة ١٠٤) .

■ علبة لأدوات الكتابة (دمشق: سنة ١٢٨١)، مزخرفة بمشهد شخص جالس يعزف على العود وقد مسكه بصورة أفقية ومستقيمة. الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة صغيرة والبنجق متجه إلى الأسفل وهو طويل وذو نقوش بسيطة ورأس مدبب. يوجد فوق الوجه فتحة دائرية واحدة لتقوية الصوت، ويوجد كذلك شكل رباعي أضلاعه ذات تقوس نحو الداخل. يبرز المشهد حركة أصابع اليد اليمنى وهي تجس الأوتار، غير أنه خال من الأوتار وكذلك من الملاوي [٢٤٧] (صورة ١٠٥) .

■ مسبح برونزي مرصع بالفضة، من بلاد الرافدين (ق ١٣ م)، يتضمن عازف على عود له خمسة أوتار. تمسك الآلة بصورة أفقية ومستقيمة، ويستعمل المضراب في العزف [٢٤٨] (صورة ١٠٦) (يوجد أثر آخر مماثل ، به مشهد لعازف عود يمسك الآلة بصورة أفقية مستقيمة ، لكن تفاصيل أجزائها غير واضحة) [٢٤٩] .

■ أثر خزفي ملون من مرسيا بالأندلس (الربع الثاني من ق ١٣ م): عازف على عود وهو في حالة جلوس. للآلة صندوق صوتي كبير ورقبة قصيرة، وبها أربعة



(١٠٥)



(١٠٨)



(١٠٦)



(١٠٧)



(١٠٩) ▼

أوتار. يمسكت العازف آلته بطريقة تكاد أن تكون عمودية (صورة ١٠٧)[٢٥٠] .

- أثر من فارس (ق ١٤ م): يحتوي على عازف طنبور[٢٥١] (صورة ١٠٨).
- دمية من الخزف (نموذج سلطان أباد: ق ١٤ م): يمثل عازف عود[٢٥٢] (صورة ١٠٩)

---

٢٤٤) المتحف البريطاني - لندن

٢٤٥) المتحف البريطاني - لندن

٢٤٦) متحف برلين - ألمانيا.

٢٤٧) متحف فكتوريا وألبرت - لندن.

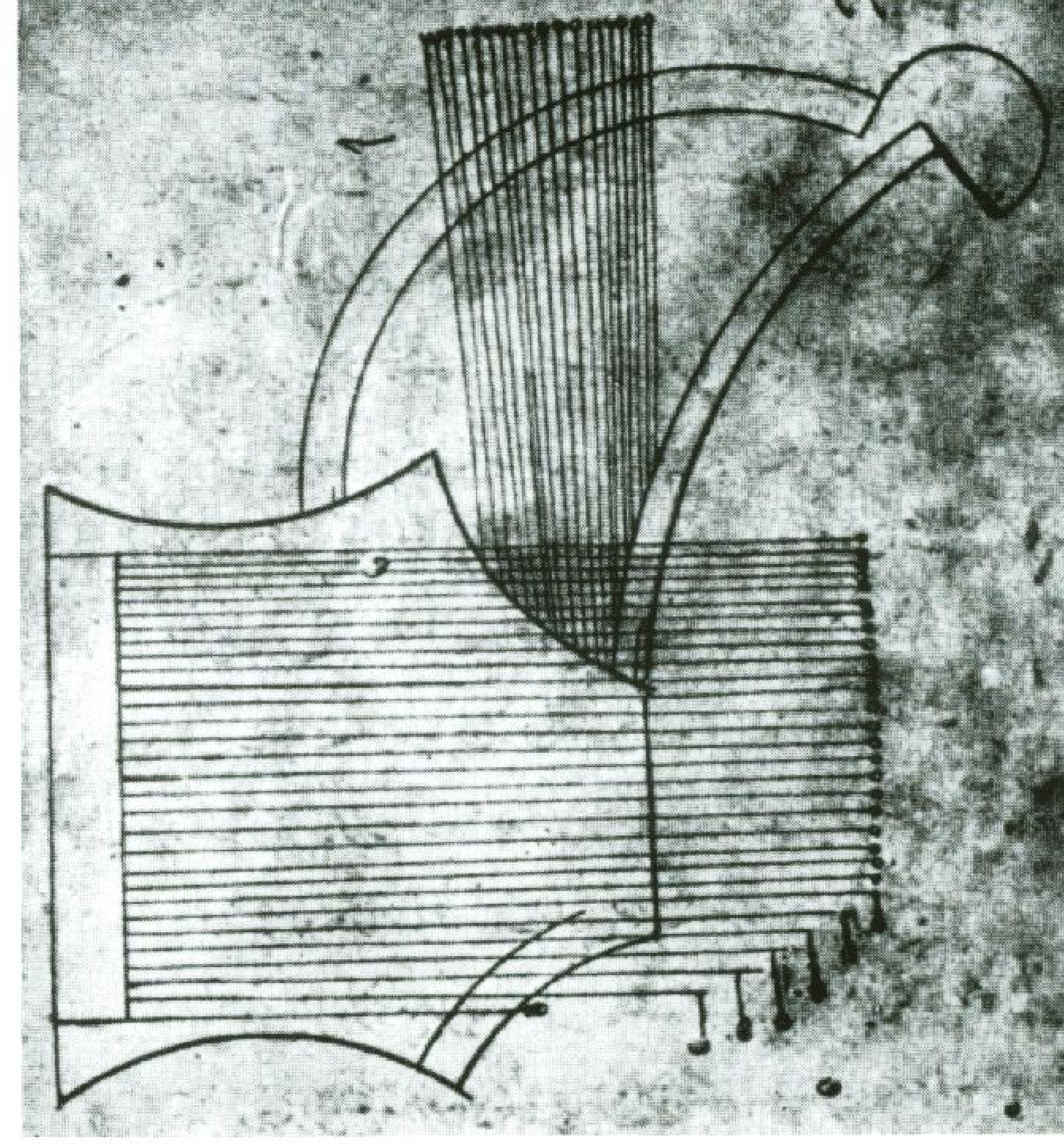
٢٤٨) متحف فكتوريا وألبرت - لندن.

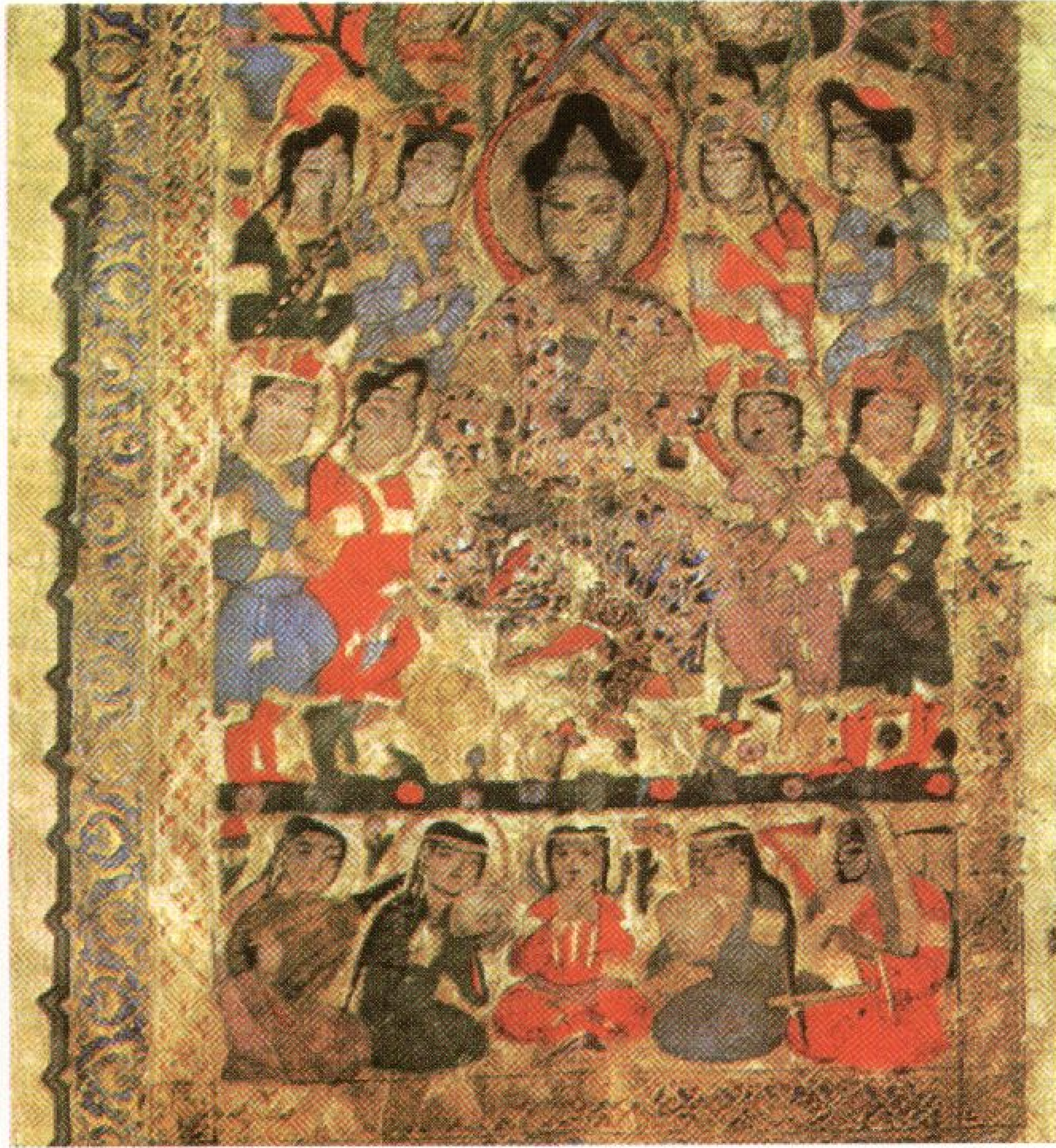
٢٤٩) متحف فيكتوريا وألبار - لندن . يقول فارمر أنها آلة النزهة، في حين أن النزهة - المنسوبة إلى صفي الدين- هي من عائلة القانون، Studies in Oriental Music, II, Frankfurt, 1986,p. 307)

٢٥٠) متحف مرسيا - اسبانيا .

٢٥١) المتحف البريطاني - لندن .

٢٥٢) متحف ميتروبوليتان - نيويورك .


(١١٠)


(١١١)

ب / صور المخطوطات (بداية من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي):

منذ هذه المرحلة، دخل التصوير في الفنون الإسلامية، مجاله الحقيقي ألا وهو تصوير المخطوطات. كانت بداياته في العصر السلجوقي لينهض في الفترة المغولية ويستقر ويزدهر خلال العصرين التيموري والصفوي ويتواصل مع العثمانيين. برزت طوال هذه المراحل المتتالية، نخبة من كبار الفنانين اختصوا بتصوير المخطوطات، وصلتنا منها - رغم ما أصاب المكتبات الإسلامية من دمار- صور ومنمنمات رائعة، كان لمناظر الطرب النصيب الأوفر فيها. سوف نقتصر فيما يلي، على ما تعلق منها من مشاهد آلة العود بمختلف أشكالها وأنواعها:

■ كتاب **الموسيقي الكبير**، للفارابي: ت ٩٥٠ م (مخ ١٢ م، يبدو أنها عُملت بالأندلس للفيلسوف الموسيقي ابن باجة: ت ١١٣٨): تتضمن رسما لآلة الشاهرود كما جاء وصفها في كتاب الفارابي، والذي يفهم منه أن الشاه رود آنذاك، كان من الآلات ذات الأوتار المفتوحة الشبيهة بالسنطير أو القانون، وهو يقدمه بتسعة وعشرين وترا مضعفة (٢١+٨)، يصل مداها الصوتي إلى حوالي أربعة دواوين[٢٥٣]. غير أنه لا يوجد أي دليل على وجود هذا الشكل من « الشاهرود» في النسخة الأصلية للفارابي، ويرجح أنها من إضافات أحد الناسخين المتأخرين[٢٥٤] (صورة ١١٠).

■ كتاب **الأغاني**، للأصفهاني: ت٣٥٧ هـ / ٩٦٧ م (مخ. سنة ١٢١٧، الصفحة الأولى من الجزء الرابع)، تعبر عن أسلوب التصوير البغدادي، وتتضمن مشهدا لمجلس طرب، يظهر فيه أمير جالس تحيط به القيان. ونرى في أسفل المشهد خمس قيان جالسات تتوسطهن قينة رفعت يديها شيئًا لتستعين على الأداء، وإلى يمينها وإلى يسارها عازفتان تدقان دفيهما، وإلى أقصى اليمين عازفة تحتضن جنكا وإلى أقصى اليسار أخرى تضم عودا. عازفة العود تمسك آلتها بصورة مائلة إلى الأعلى، الصندوق كبير اهليجي الشكل، الرقبة قصيرة ولا أثر للبنجق والملاوي. العازفة تستخدم المضراب، غير أن عدد الأوتار غير واضح[٢٥٥]. (صورة ١١١).

■ كتاب **الأغاني**، للأصفهاني (مخ. سنة ١٢١٧)، في نفس الأسلوب، وتمثل مجلسا للغناء والرقص يضم عددا من الجواري والقيان بعضهن يعزف على آلات موسيقية، من ضمنها عود يشبه المثال السابق. تنقسم المنمنمة إلى أربعة صفوف أفقية عن طريق



١٢)

أحزمة ثلاثة محلاة بالذهب واللازورد: يضم الصف الأعلى الجواري جالسات متتابعات متحاذيات، وفي الصفين الثاني والثالث اللذين يتوسطان الصورة، يبتدئ الرقص والطرب وقد اندمجت الراقصات في الوسط على شكل حلقة ومن حولهن تجلس بعض الفتيات. ويتوسط الصف الرابع في أدنى الصورة حوض به أسماك وطيور ملونة وقد أظلته مظلة بديعة التنسيق، وثمة فتيات أربع يجلسن في شرفتين تطلان على الحوض من جانبيه، ويتجلى في تصوير هذه المخطوطة وتكويناتها، العناية بالشكليات دون المضمون حتى في مشاهد الرقص والعزف الموسيقي [٢٥٦] (صورة ١١٢) .

■ كتاب الأغاني، للأصفهاني (مخ. مؤرخ في ١٢٢٢ م): تمثل الصورة، الحارث بن همام وصحبته، يستقبلون أبا زيد. في الموكب عازف على عود يشبه بقية الأعواد المصورة في بقية مخطوطات الأغاني. العازف يمسك الآلة بطريقة مائلة إلى الأعلى، الشكل العام والتفاصيل الواضحة في الصورة، يفيد بأنه العود الكامل، ولو أن عدد الأوتار السبعة البارزة، يبدو غير دقيق [٢٥٧] (صورة ١١٣) .



(١١٣)

الأول البرام وفي الثاني الزام ومما وصف إذا أردف بالنون نقص صاحبه
في العيون وقوم بالدون وخرج من الزبون وتعرض للهون فهذه ثنتا عشرة مسألة



وفق عددكم وزنة لددكم ولو زدتم زدنا وإن عدتم عدنا قال المخبر
فهذه الحكاية فورد علينا من أحاجيه اللاتي هالت لما انهالت ما حارت



■ **مقامات الحريري**: ت٥١٦ هـ / ١١٢٢م (مخ. استنسخها يحي بن محمود الواسطي: عام ١٢٣٧ م، والتي تُعد من أبرز مخطوطات المدرسة البغدادية)، من جملة المنمنمات التسعة والتسعين، منمنمة تزوق المقامة الدمشقية (المقامة ١٣، الورقة ٣٣)، وهي تمثل الصورة السروجي والحارث بن همام في حانه واشترك في المجلس عازف عود: الصندوق الصوتي كبير وبشكل الكمثري وقد مسكه العازف بصورة مائلة إلى الأسفل [٢٥٨] (صورة ١١٤) .

■ **مقامات الحريري** (نفس المخطوطة السابقة / ١٢٣٧م – المقامة ٢٤ ، لورقة ٦٩)، وهي تحلي المقامة القطيعية، وتمثل جلسة من بساتين محلة القطيعية ببغداد. واشترك في هذا الاجتماع عازف عود. لا يختف على المثل السابق. والصرة أيضا من ريشة الواسطي [٢٥٩] (صورة ١١٥) .

(١١٥)


(١١٦)


(١١٧)

■ **مقامات الحريري** (مخ. ١٢٥٦ م): مشهد طرب يتضمن دف وعود يشبه الأمثلة السابقة [٢٦٠] (صورة ١١٦) .

■ **مقامات الحريري** (مخ. ق ١٣ م): صورة تمثل مجلس طرب يتضمن ثلاث عازفات على العود الزمر والدف. يمسك العود بصورة مائلة إلى الأسفل قليلا: الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، الرقبة متوسطة والبنجق مائل إلى الأسفل؛ غير أن اللون الداكن لصورة الآلة لا يسمح بتحديد تفاصيل الوجه والأوتار، وإن كان ظاهريا لا يختلف عن النماذج السابقة [٢٦١] (صورة ١١٧) .

■ توجد منمنمة أخرى (ق ١٣) نرجح أنها من إحدى مخطوطات مقامات الحريري، تظهر فيها آلة العود من حيث الشكل، شبيهة بالمثالين السابقين وإن كان مسك الآلة بطريقة متجهة إلى الأعلى. يبرز في هذا الأثر: وضوح الملامح المتعلقة بالأوتار والفرس والبنجق والدساتين، مع جزئية مهمة تخص المضراب الذي يبرز من بين السبابة والوسطى كما هو الحال اليوم. عدد الأوتار وإن ظهر مبالغ فيه، فإن عدد الملاوي يفيد بأن عددها الحقيقي، خمسة أوتار (صورة ١١٨) .


(١١٨)



(١١٩)

■ كتاب **دعوة الأطباء**، أبي الحسن المختار بن بطلان: القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي (مخ. يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٧٣ م)، تعد منمنماته أقدم مثل لأسلوب عصر المماليك، وهي امتداد لمدرسة بغداد. إحدى المنمنمات تمثل ندوة فكرية يمتزج فيها الجد بالمرح، وهي تضم إلى المعرفة متعة التسلية والغناء. يظهر فيها عازف على عود يمسك آلته بصورة أفقية: الصندوق الصوتي بشكل الكمثري، والوجه يبرزه طوق زخرفي دائري ، بما في ذلك الحجاب الفاصل بينه وبين الرقبة المتوسطة الطول، والبنجق مائل إلى الأسفل وتخرج منه ستة دساتين. بالرغم من اللون الداكن لصورة، تبرز ملامح الأوتار وعددها أربعة أو خمسة مزدوجة الآلة، وكذلك ما يفيد وجود فتحات على الوجه [٢٦٢] (صورة ١١٩)

■ قصة **بياض ورياض** (مخ من المغرب: ق ١٣ م)، زينت بصورة تمثل مجلس طرب يغني فيه بياض بمصاحبة العود. الآلة مُسكت بصورة أفقية مستقيمة مع استعمال مضراب صغير في العزف. الصندوق كبير بشكل الكمثري والرقبة قصيرة والبنجق مائل نحو الأسفل ويحتوي على أربعة ملاوي من كل جهة. للعود

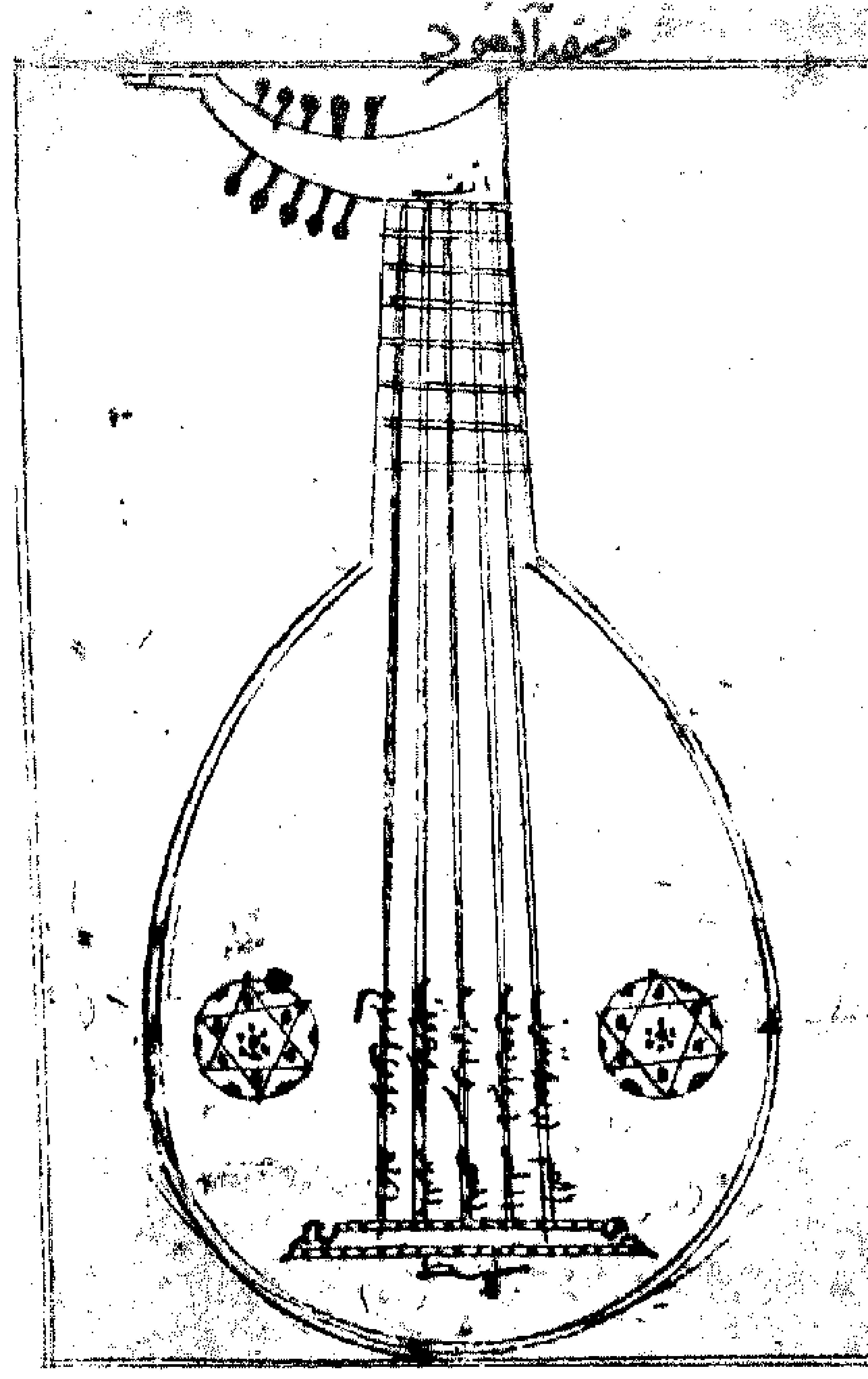


(١٢٠)

أربعة أوتار مزدوجة. ونشاهد عند موضع نبر الأوتار باليد اليمنى قطعة مستقيمة سوداء تمثل الرقمة، وكذلك الحجاب بين مرآة الرقبة والوجه المزخرف، خاصة بالقرب من الرقمة [٢٦٣] (صورة ١٢٠) .

---

٢٥٢) متحف ميتروبوليتان - نيويورك
٢٥٣) الموسيقي الكبير (المقالة الثانية، من مدخل إلى صناعة الموسيقى)، ص ١١٦-١٢٠.
٢٥٤) المكتبة الوطنية - مدريد (رقم ٦٠٢ ورقة ١٨)
٢٥٥) دار الكتب - القاهرة
٢٥٦) دار الكتب - القاهرة
٢٥٧) دار الكتب القومية - باريس
٢٥٨) المكتبة الوطنية - باريس رقم ٥٨٤٧
٢٥٩) المكتبة الوطنية - باريس
٢٦٠) مكتبة المتحف البريطاني - لندن
٢٦١) مكتبة المتحف البريطاني - لندن
٢٦٢) مكتبة الأمبروزيانا - ميلانو، إيطاليا
٢٦٣) مكتبة الفاتيكان - روما



(١٢١)

■ **كتاب الأدوار**، لصفي الدين الأرموي البغدادي: ت ٦٩٣ هـ / ١٢٩٤ م (مخ. مؤرخ في سنة ١٣٣٣/١٣٣٤ م)، به رسم توضيحي لآلة العود، والذي لدقة تفاصيله، يُعد أحد أهم الشواهد التي وصلتنا عن العود الكامل: الصندوق الصوتي نصف كمثري الشكل تتصل به رقبة متوسطة مع البنجق، الوجه يحتوي على فتحتين مدورتين في داخلها نجمة سداسية تتوسطها وردة. للعود خمسة أوتار مزدوجة وثمانية دساتين وعشرة ملاوي. الأوتار مثبتة بقطعة مستطيلة / المشط وُضعت على الوجه بصورة مستطيلة. أما الملاوي فهي عشرة، ونشاهد على الرقبة ثمانية دساتين / عتب. كما أضيفت على الرسم بعض المصطلحات الخاصة بأجزاء الآلة، وهي: أسماء الأوتار الخمسة البم - المثلث- المثنى- الزير- الحاد، والأنف، والمشط بالنسبة للفرس. والملفت هو التشابه الكبير بين هذا الرسم للعود التراثي وبين العود الحديث [٢٦٤] (صورة ١٢١) .

■ **مقامات الحريري** (مخ. مؤرخ في سنة ١٣٣٤)، تحتوي على صورة ملونة بألوان زاهية تمثل مجلس غناء، في اليمين تجلس مغنية وهي عازفة على عود وقد مسكته بصورة أفقية ومستقيمة: الصندوق كبير ومدور تقريبا، الرقبة متوسطة والبنجق متجه نحو الأسفل وقد



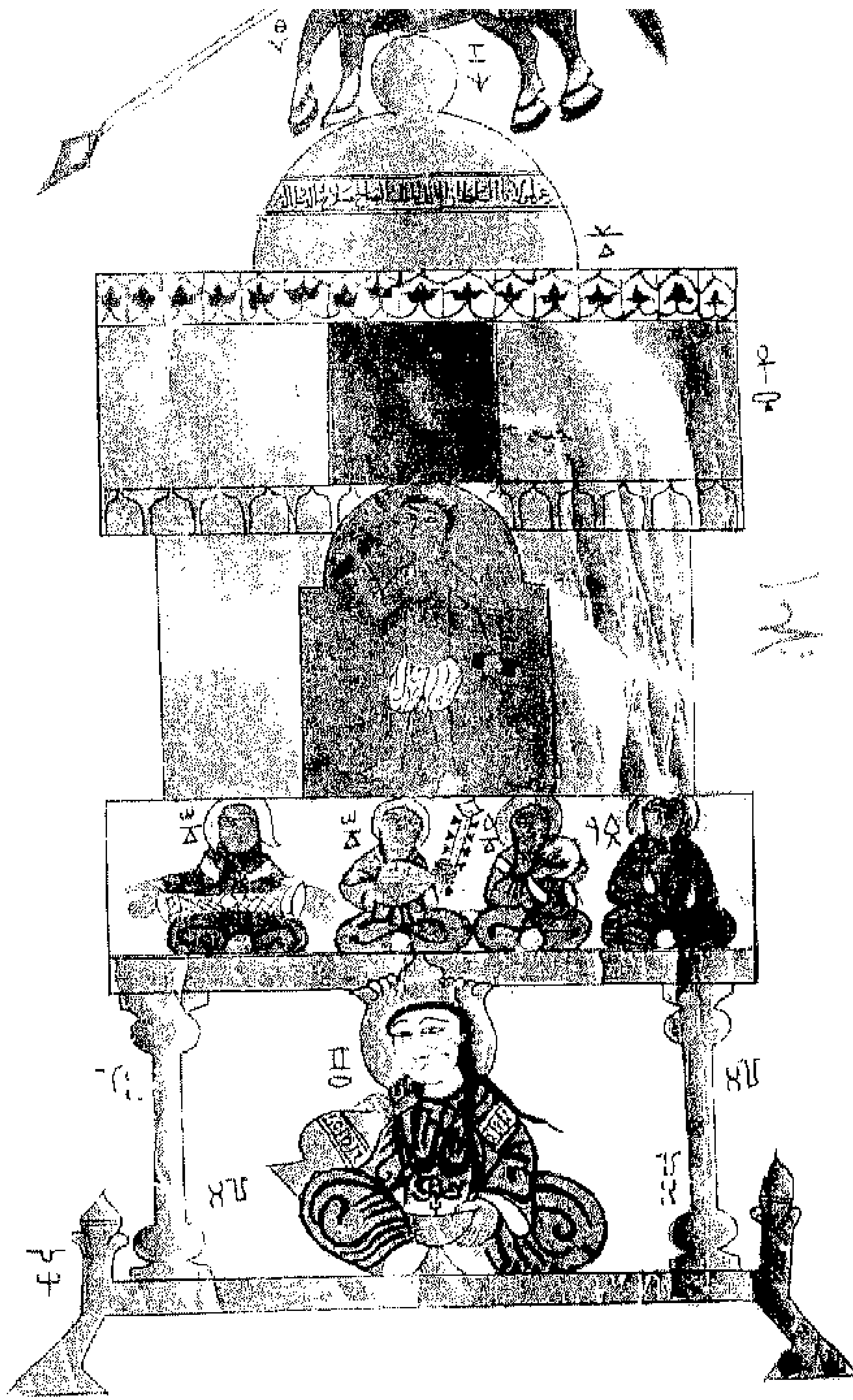
(١٢٣)

كون زاوية قائمة مع الرقبة، ونهايته متفرعة إلى فرعين طويل وقصير آخرهما مدبب. على الوجه فتحتين ذات شكل سداسي مشغولة بزخرفة قوامها نجمة سداسية كبيرة وأخرى صغيرة.بالقرب من بداية الرقبة توجد زخرفة بشكل اللوزة. وثبت بالقرب من موضع نبر الأوتار، قضيب رفيع مرتفع قليلا عن الوجه وهو ما يعرف بالفرس / الحاملة، وقد ربطت فيه الأوتار البالغ عددها حوالي العشرة. لا تستعمل العازفة المضراب بل أصابعها المجردة. هذا أثر هام لما يعرف بالعود الكامل، ويدل على مدى ما وصلت إليه الصناعة من دقة وتقدم؛ كما أنه أقدم مثال يحتوي على «شمسية» سداسية الشكل، مشغولة بالسن أو الخشب (نذكر بأن شمسية مخ. كتاب **الأدوار**، للأرموي - المؤرخة في ١٣٣٥م - هي دائرة وفي وسطها نجمة سداسية أيضا [٢٦٥] (صورة ١٢٢) .

■ **مقامات الحريري** المؤرخة في ١٣٣٤، تمثل صورته، مجلس غناء، ويظهر في الزاوية السفلى عازف طنبور وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق صغير ومدور وله رقبة طويلة تنتهي بالبنجق المائل إلى الأسفل وقد تجاوز حدود الصورة. أما الأوتار البارزة فعددها خمسة ويتم عفقها بواسطة مضراب صغير [٢٦٦] (صورة ١٢٣) .



(١٢٢)



(١٢٦)



(١٢٥)

■ كتاب **مؤنس الأحرار**، لمحمد بن بدر جرجاني (شيراز ١٣٤١)، ويتضمن آلات موسيقية: عود، قنبوس/ طنبور، جنك، مزمار ودف [٢٦٧] (صورة ١٢٤).

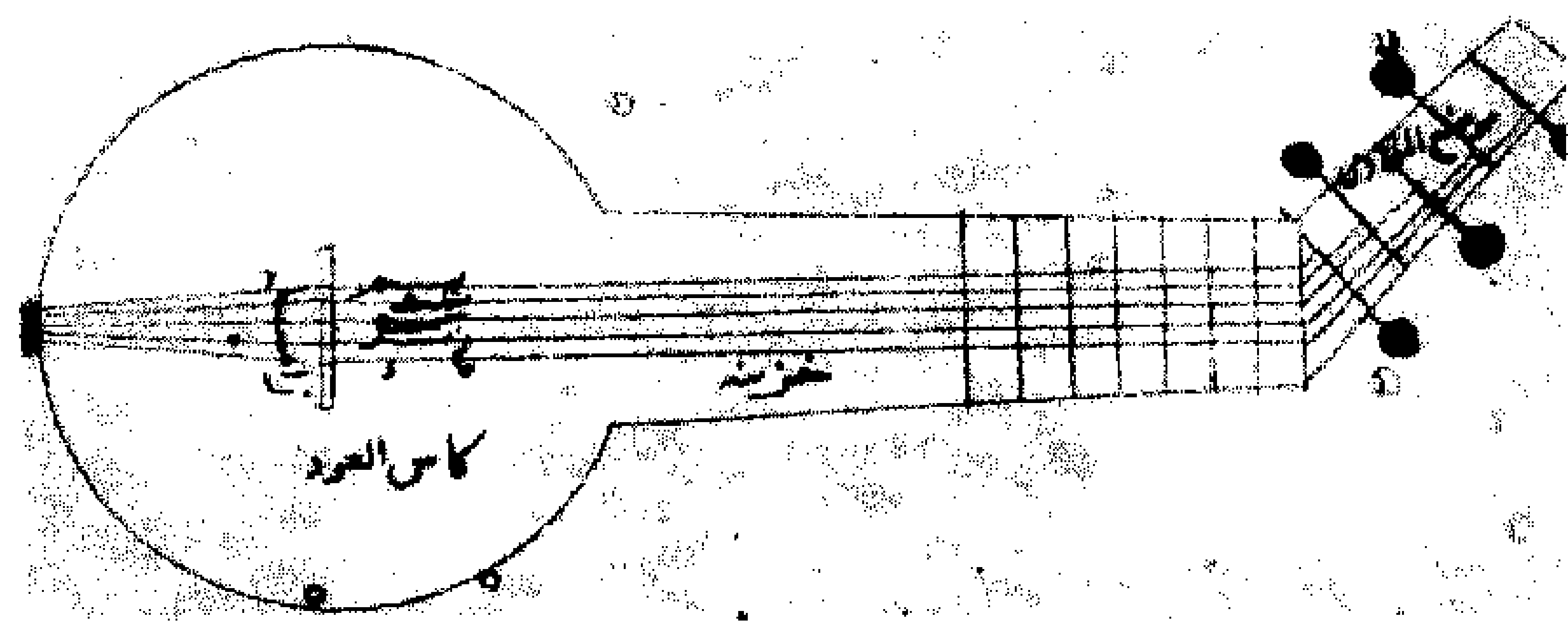
■ **كتاب البلهان** (بغداد، مخ. نهاية ق ١٤ م)، توجد به صورة لعازف على الطنبور وقد مسكه بصورة أفقية مستقيمة: الصندوق بشكل الكمثري وينتهي برقبة طويلة ورفيعة ذات طرف رباعي الشكل وتحتوي على مفتاحين، أي أن للآلة وتران. طريقة العزف بالأصابع المجردة. نهايتي الصندوق مزخرفة بأشكال ثلاثية تقريبا وطويلة أو تشبه أوراق الشجر الرفيعة. في وسط الوجه توجد فتحتان تشبه علامة الاستفهام وهما تستعملان لتقوية الصوت وزيادة الرنين [٢٦٨] (صورة ١٢٥).

■ كتاب في **معرفة الحيل الهندسية**، لبديع الزمان الجزري: ت ٦٠٣ هـ/١٢٠٦ م (مخ. ق ١٤ م). يتضمن صورة لساعة مائية، في أحد أجزائها أربعة عازفين على: العود، الكوبة، الدف والشبابة. عازف العود يمسك آلته بصورة أفقية مستقيمة: الصندوق بشكل الكمثري، الرقبة قصيرة والبنجق طويل ومائل إلى الأعلى ويحتوي على ثمانية ملاوي وفي نهايته جسم مربع الشكل. صغر حجم الصورة لا يسمح بتحديد تفاصيل الآلة [٢٦٩] (صورة ١٢٦).

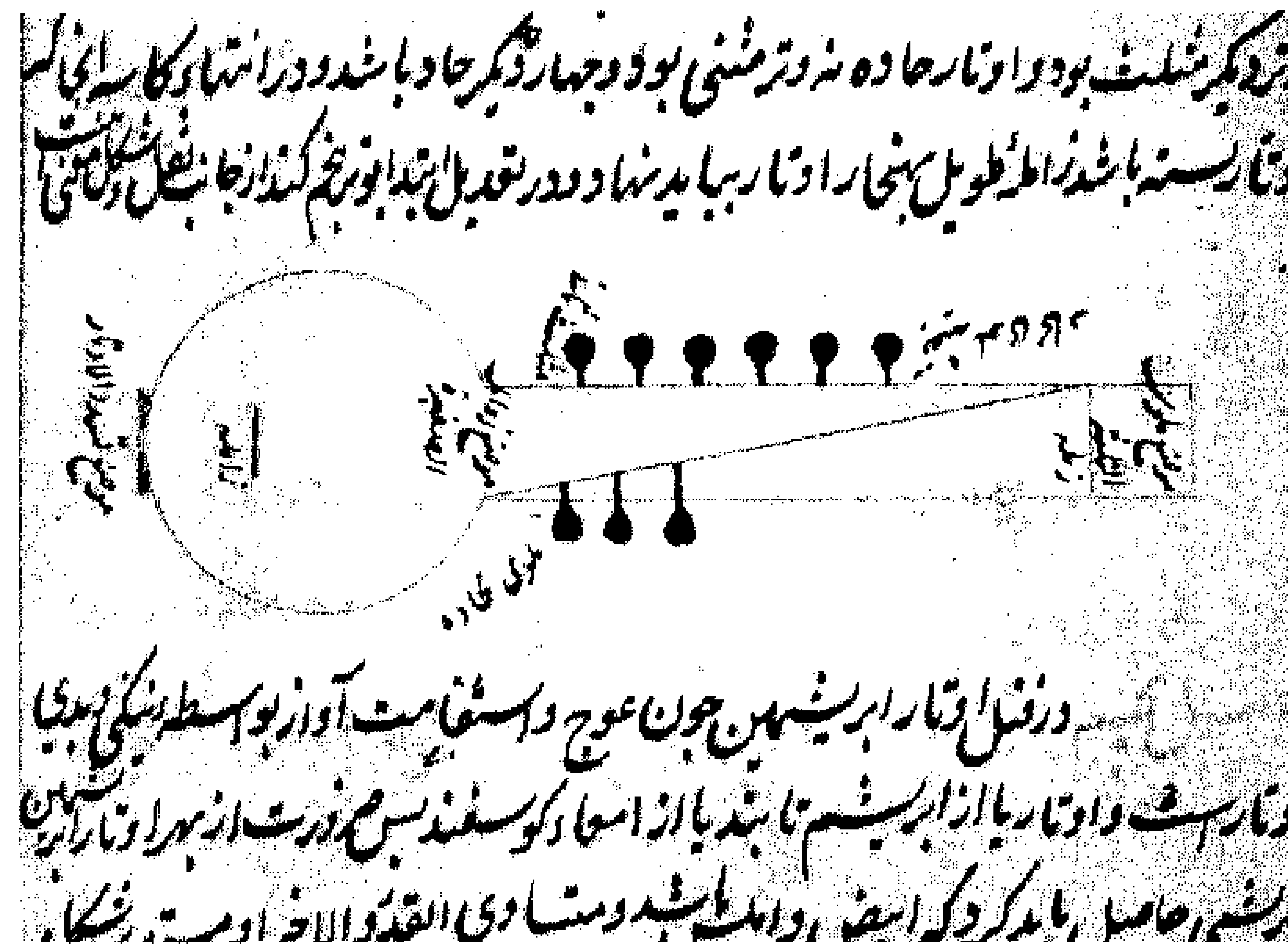


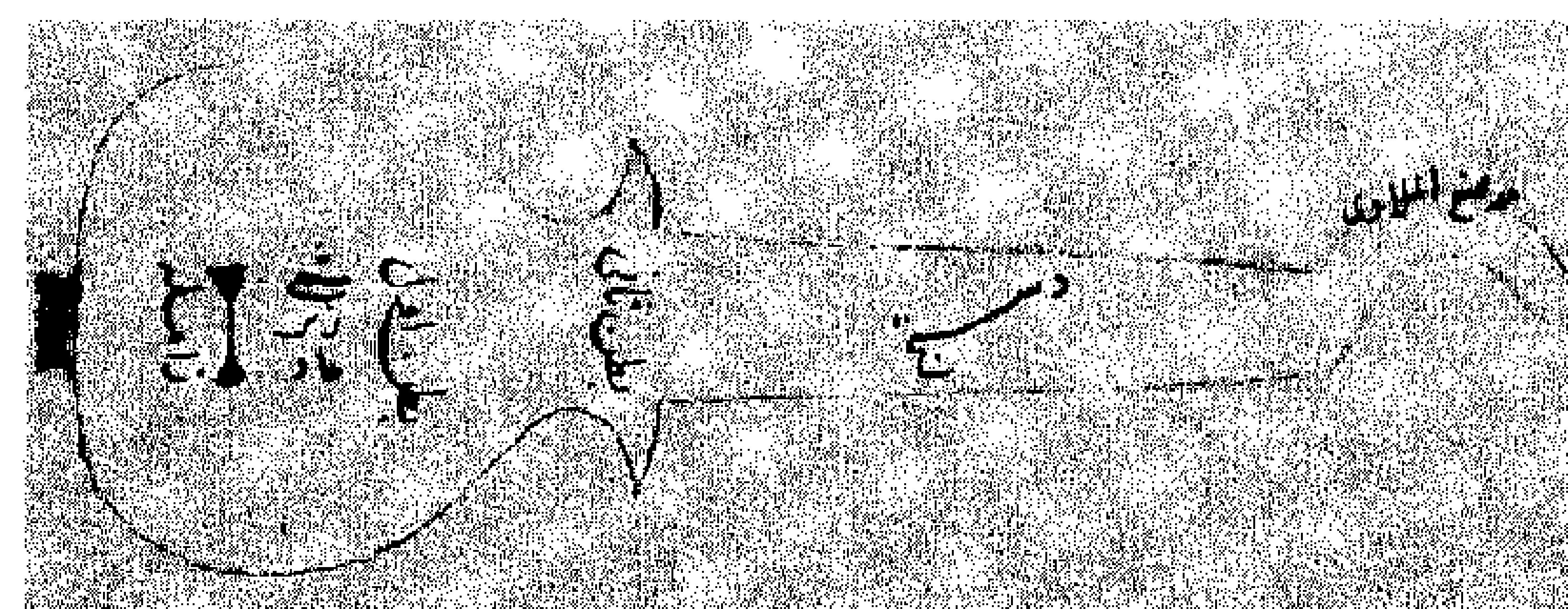
(١٢٤)

■ **كنز التحف**، مجهول المؤلف (مخ. ١٤ م)، يحتوي على رسوم ووصف وقياسات لعدد من الآلات الموسيقية، منها ما يخص الوتريات من فصيلة العود [العود، المغني، والرُباب]، وجاء في العود : أن طوله يساوي ضعف ونصف عرض الصندوق وارتفاعه بقدر نصف عرضه. يذكر أسماء الأوتار الخمسة [البم، المثلث، المثنى، الزير، الحاد]، مع مصطلحات أخرى: «كاس العود» للصندوق المصوت، «زامله» للفرس الذي تمر عليه الأوتار في اتجاهها إلى الزبيبة في مؤخرة الصندوق، «خزينة» للرقبة، و «موضع الملاوي» للبنجق. في هذا الرسم: الصندوق كروي الشكل والرقبة طويلة وبها سبعة دساتين / عتب، والبنجق مائل إلى الأعلى وهو مستطيل الشكل ويحتوي على خمسة ملاوي وهي مساوية لعدد الأوتار. يبين الرسم توزيع الأوتار واتصالها من الزبيبة في مؤخرة الصندوق الصوتي، إلى الدستان الخاص بكل منها، والوجه خال من الفتحات. بالرغم من كل هذه التفاصيل، فإن شكل الآلة التي يقدمها هذا الرسم لا يعكس الواقع، وهو يخلط بين العود والطنبور؛ أيضا بالنسبة لآلة المغني وكذلك لآلة الرُباب [٢٧٠] (صورة ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩) .



(١٢٧)


(١٢٨)

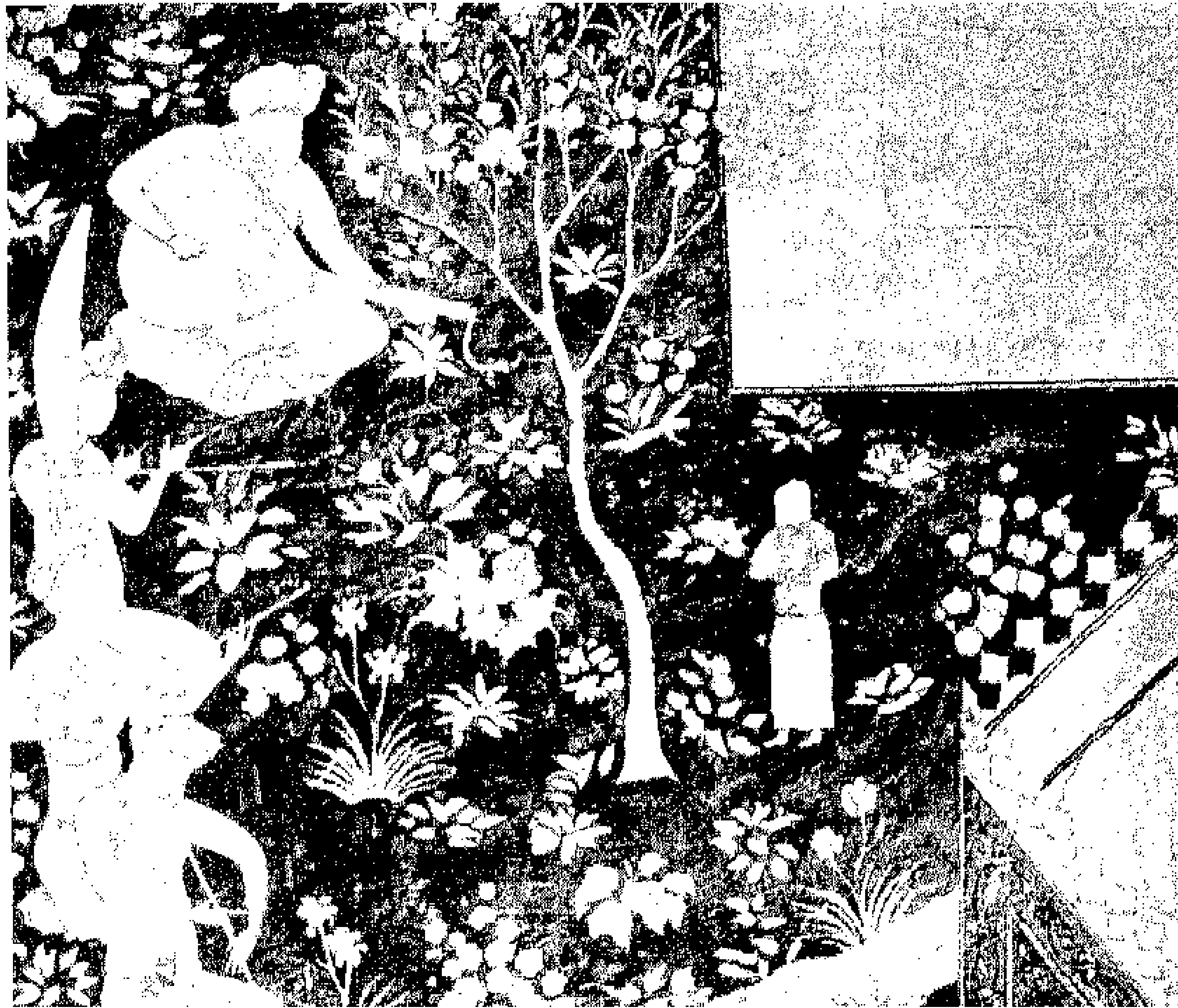

(١٢٩)

■ **كشف الهموم والكرب في شرح الطرب** (مخ. ق ٩ هـ / ١٥ م)، تحتوي على وصف ورسوم للآلات الموسيقية ومن ضمنها العود. فيها نرى العازف جالسا على الأرض وقد مسك العود بصورة مائلة إلى الأعلى قليلا. الصندوق كبير وبصلي الشكل تقريبا والرقبة طويلة. البنجق متجه نحو الأسفل ونهايته عريضة ومائلة. وهو يحتوي على إحدى عشر مفتاح / ملاوي، أما عدد الأوتار فهو ستة، مما يفيد أنه هناك خمسة أوتار مزدوجة ووتر مفرد. ويستعمل العازف مضرابا صغيرا. الوجه مصنوع من أنواع مختلفة من الخشب كما يظهر ذلك من الخطوط العريضة والرفيعة الداكنة اللون. الأوتار مشدودة في الغزالة / الحاملة وهي عبارة عن قطعة رفيعة سوداء وضعت بصورة عريضة على وجه الصندوق الذي يحتوي بدوره على ثمانية فتحات دائرية صغيرة وزعت كل أربع فتحات على جهة، وهي موازية للأوتار [٢٧١] (صورة ١٣٠) .


(١٣٠)



(١٣١)



(١٣٢)

■ **كليات كاتبي** (في عهد الفاتح سلطان محمد: ١٤٦٠-١٤٨٠م)، لوحة تمثل مجلس سلطاني، يظهر فيه ضارب دف وعازف عود ذو وجه مزوق، وبه ستة أوتار وبنجق مقوس تبرز منه سبعة دساتين [٢٧٢] (صورة ١٣١) .

■ **مرقعة جلستان** (حوالي ٨٩٢ هـ / ١٤٨٦ م) تتضمن مشهد طرب في حديقة السلطان التيموري حسين ميرزا بايقرا (١٤١٦-١٥٠٦م)، تصوير الفنان الفارسي كمال الدين بهزاد (١٤٥٠-١٥٣٧؟)، تتضمن في أعلى الزاوية اليسرى مشهدا لخمسة عازفين على العود وهو في الأعلى يليه الصنج أو الجنك، والطنبور، والناي، ويبدو في المقابل ناقر على الدف، والعود هنا - مثله مثل الأمثلة القادمة - هو من نوع الشاهرود كما عرفه ابن غيبي: «عود منحني طوله ضعف طول العود العادي، له عشرة أوتار مضعفة، ويصل مداه الصوتي الثلاثة دواوين» [٢٧٣]. في هذا المشهد، تمسك الآلة بصورة مائلة إلى الأسفل: الصندوق كبير وبصلي الشكل، الرقبة متوسطة والبنجق بشكل قوس مائل إلى الأسفل وهو رفيع جدا، ويستعمل في العزف المضراب. أما فيما يتعلق بالتفاصيل المتعلقة بالملاوي والأوتار والغزالة وفتحات الوجه، فالصورة لا تمكن


(١٣٣)

من تحديدها. أما عازف الطنبور، وهو بين الناي والجنك، فقد مسك آلته بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق الصغير والرقبة طويلة ورفيعة، وكما هو الحال بالنسبة للعود، التفاصيل الأخرى غير واضحة [٢٧٤] (صورة ١٣٢).

■ **بوساتن سعدي** (٨٩٣-٨٩٤هـ/١٤٨٨-١٤٨٩م)، إحدى لوحات الفنان كمال الدين بهزاد، تمثل مجلس طرب بين يدي السلطان الصفوي حسين ميرزا (١٤١٦-١٥٠٦م)، يظهر فيها عازف على الشاهرود وهو صنف من الأعواد ذات الحجم الكبير [٢٧٥] (صورة ١٣٣).

■ **ديوان الشاعر نظامي** - إيران (مخ. مؤرخ في سنة ١٤٩٦)، بها تصويرة من رسم مدرسة هرات، في الزاوية السفلى منها، يجلس على اليمين أربعة أشخاص على بساط، الأول منهم يعزف على آلة رُوباب من فصيلة العود: يعزف عليها بالمضراب أو الأصابع. الصندوق مكون من قسمين: الأول مدور ومغطى بالرق، والثاني قريب من شكل المثلث ومكسو بالخشب. البنجق صغير ومائل إلى الأسفل ويحتوي على أربعة ملاوي[٢٧٦] (صورة ١٣٤).


(١٣٤)



(١٣٥)



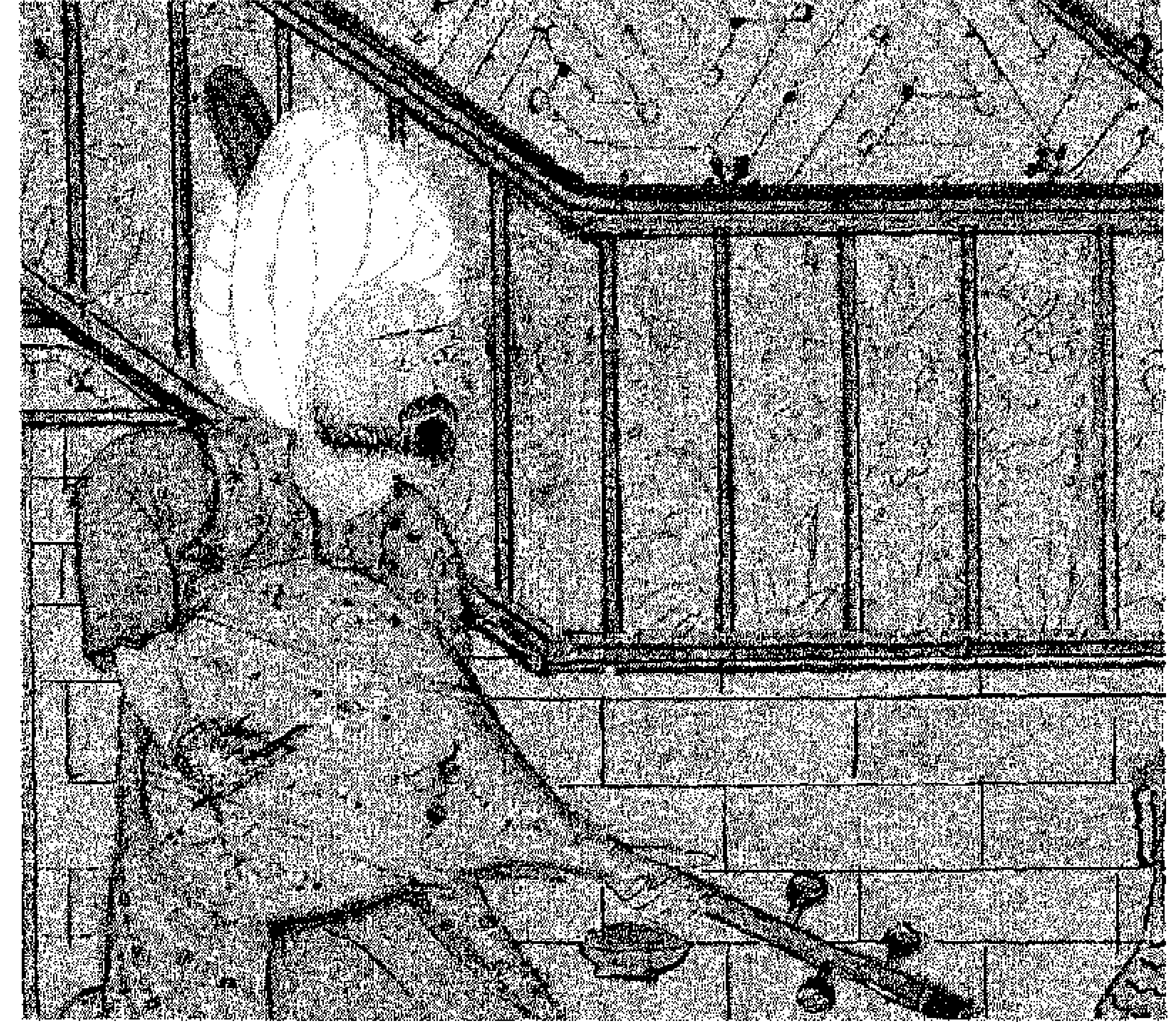
▲(١٣٦)

(١٣٧) ▼

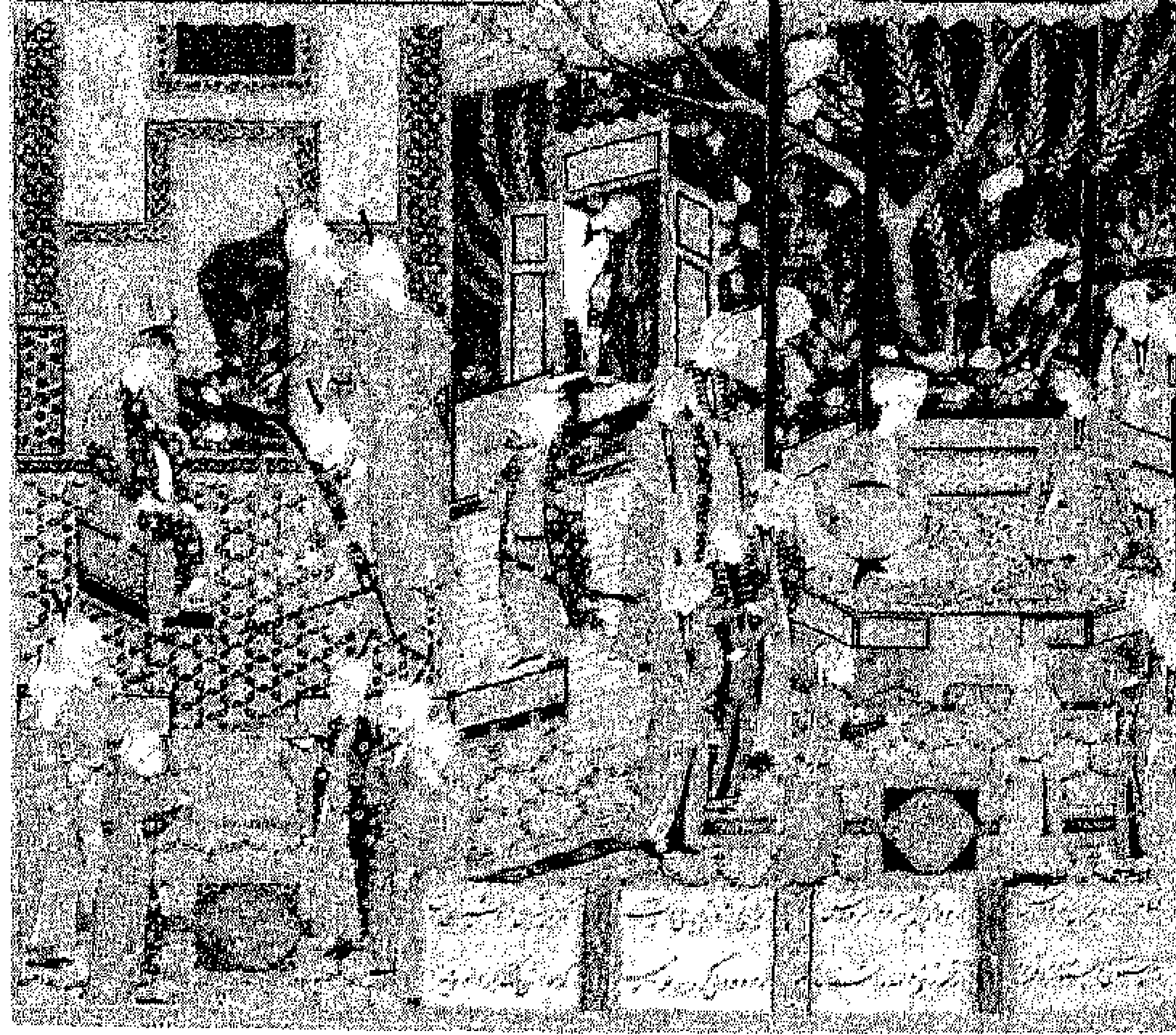


■ **ديوان الشاعر نظامي** (أصفهان ١٥٠٧)، بها تصويرة في وسطها رجل جالس وسط حديقة حيوانات، يعزف على العود وقد مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق بصلي الشكل وكبير، الوجه مزخرف ومطعم، والرقبة قصيرة وعريضة؛ وكذلك البنجق المائل إلى الأسفل، يحتوي على عشرة ملاوي، ويستعمل العازف المضراب [٢٧٧] (صورة ١٣٥) .

■ **تصوير جداري** (قاعة الأعمدة الأربعين بقصر جهل ستون، أصفهان)، يضم مجموعة لوحات، من بينها، لوحة تمثل احتفاء الشاه الصفوي طهماسب بالأمير الهندي همايون (عام ١٥٤٣م) ويظهر الملكان متربعين فوق المنصة وأمامهما الفرقة الموسيقيون والراقصات، ويبرز من بين الموسيقيين، عازف طنبور (صورة ١٣٦). في لوحة ثانية - استنساخ خطي لتكسييه - نرى الشاه عباس الثاني (١٦٤٢-١٦٦٦م) في المأدبة التي أقامها للخليفة سلطان سفير المغول العظيم، ومن حولهما الموسيقيون والراقصات. وفي اللوحتين يبرز عازف على الطنبور. كتاب الرحالة تكسييه، ق ١٩م [٢٧٨] (صورة ١٣٧) .

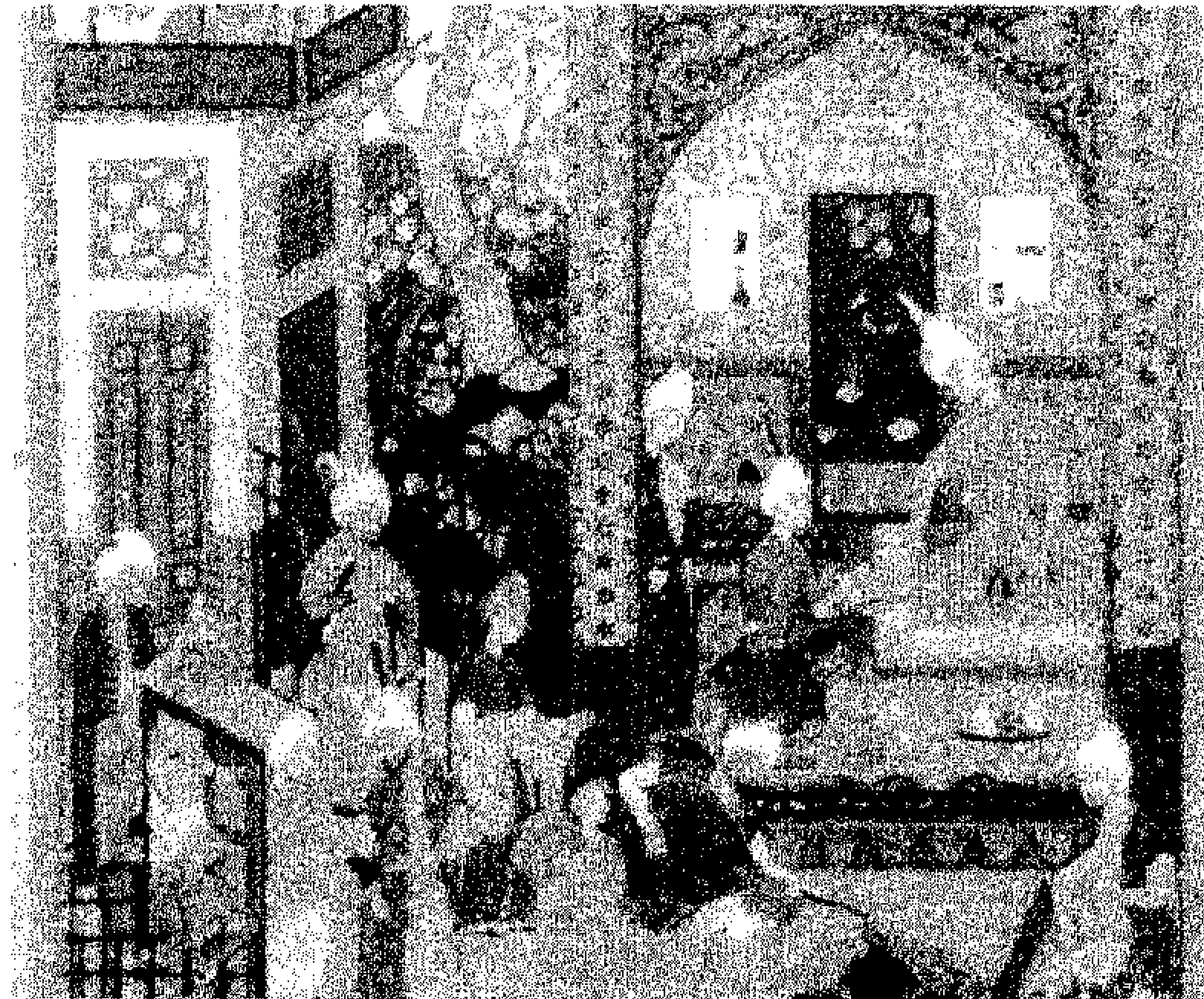


(١٣٨)



▲(١٣٩)

٠)



■ **سليمان نامة** (مخ ١٥٥٨ م) تأليف وتصوير نصوح مطرقجي، وهي تخص الأحداث التي جرت أثناء حكم السلطان سليمان القانوني بمناسبة اعتلائه العرش. يظهر في اللوحة عازف على آلة وترية يخلط شكلها بين العود من حيث الصندوق الصوتي، والطنبور فيما يتعلق بطول الرقبة والدساتين الثلاثة. الأوتار لا تبرز في حين نشاهد المضراب [٢٧٩] (صورة ١٣٨).

■ **خمسة نظامي** (١٥٣٩-١٥٤٣م)، إحدى منمنمات الفنان ميرزا علي، تمثل خسرو يجلس على عرشه يستمع إلى الموسيقي باربد الجالس على مقربة منه، وهو يعزف على العود متمايلا وإلى جانبه صبي يضبط الإيقاع على الدف. في حين يتناثر المدعوون يتسامرون ويشربون بينما يستمعون حول الفسقية التقليدية. ويدخل الخدم من الباب حاملين الثياب التي قد يخلعها الشاه على مطربه [٢٨٠] (صورة ١٣٩- ١٤٠).

■ **هونر نامه** / «رسالة الفن» (مخ ١٥٨٤- ١٥٨٨)، إحدى المنمنمات تمثل حفل ختان الأمير ابن السلطان العثماني سليمان القانوني، حيث نرى ألعاب البهلوانات


(١٤١)


(١٤٢) ▲

(١٤٣) ▼



بمصاحبة الموسيقى والرقص، ويبرز بين الموسيقيين عـازف الطنبـور التركي [٢٨١] (صورة ١٤١).

■ **تصويرة من مدرسة هرات** (العصر الصفوي، حوالي: ١٥٨٥-١٥٩٠)، تمثل أميرا صغيرا جالسا يعزف على آلة الرُّباب من فصيلة العود: الصندوق مكون من قسمين، الأول مدور ومغطى بالرق، والثاني قريب الشكل من المثلث ومغطى بالخشب، الرقبة طويلة ورفيعة والبنجق ذو نقوس مائل إلى الأسفل، ويحتوي على اثني عشر مفتاح / ملاوي، وإن كان الرسم لا يبرز سوى ترين يُنقر عليهما بواسطة مضراب صغير [٢٨٢] (صورة ١٤٢).

■ كما يوجد في منمنمة من سوريا، لم يحدد تاريخها، آلة شاهرود شبيهة تماما بالأمثلة السابقة واللاحقة، وأهمية هذا الأثر هو تأكيده على انتشار هذه الآلة في كامل المنطقة (صورة ١٤٣).

■ تصويرة (مدرسة تبريز: ق ١٦ م)، تحتوي على مشهد لحوريات الجنة من بينهم عازفات على الطنبور والناي والدف. جلست عازفة الطنبور فوق غصن الشجرة

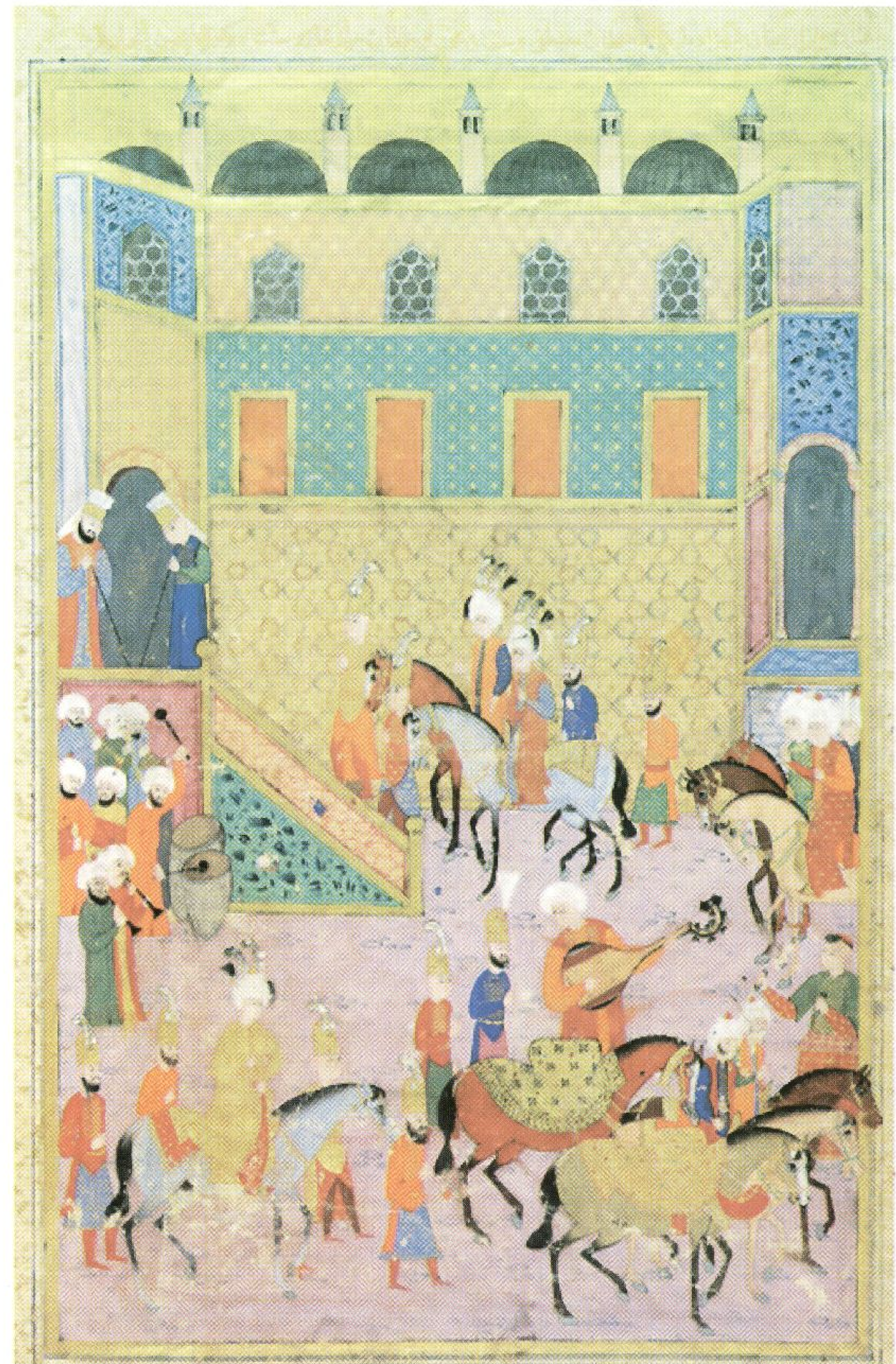

(١٤٤)


(١٤٥)

وهي ممسكة بآلتها بصورة مائلة إلى الأعلى: الصندوق صغير وبصلي الشكل، الرقبة طويلة ورفيعة ولم تظهر الملاوي. الوجه يحتوي على بعض الثقوب الصغيرة. تستعمل العازفة المضراب الصغير [٢٨٣] (صورة ١٤٤).

■ تصويرة (مدرسة تبريز: ق ١٦ م): نشاهد فيها ثلاث حوريات يعزفن على آلات موسيقية (عود مع دف ونفير)، الوسطى منهن تعزف على العود وقد مسكته بصورة مائلة إلى الأسفل: الصندوق بصلي الشكل وكبير، الرقبة قصيرة والبنجق ذو نقوس نحو الأعلى، وتستعمل العازفة مضرابا [٢٨٤] (صورة ١٤٥).

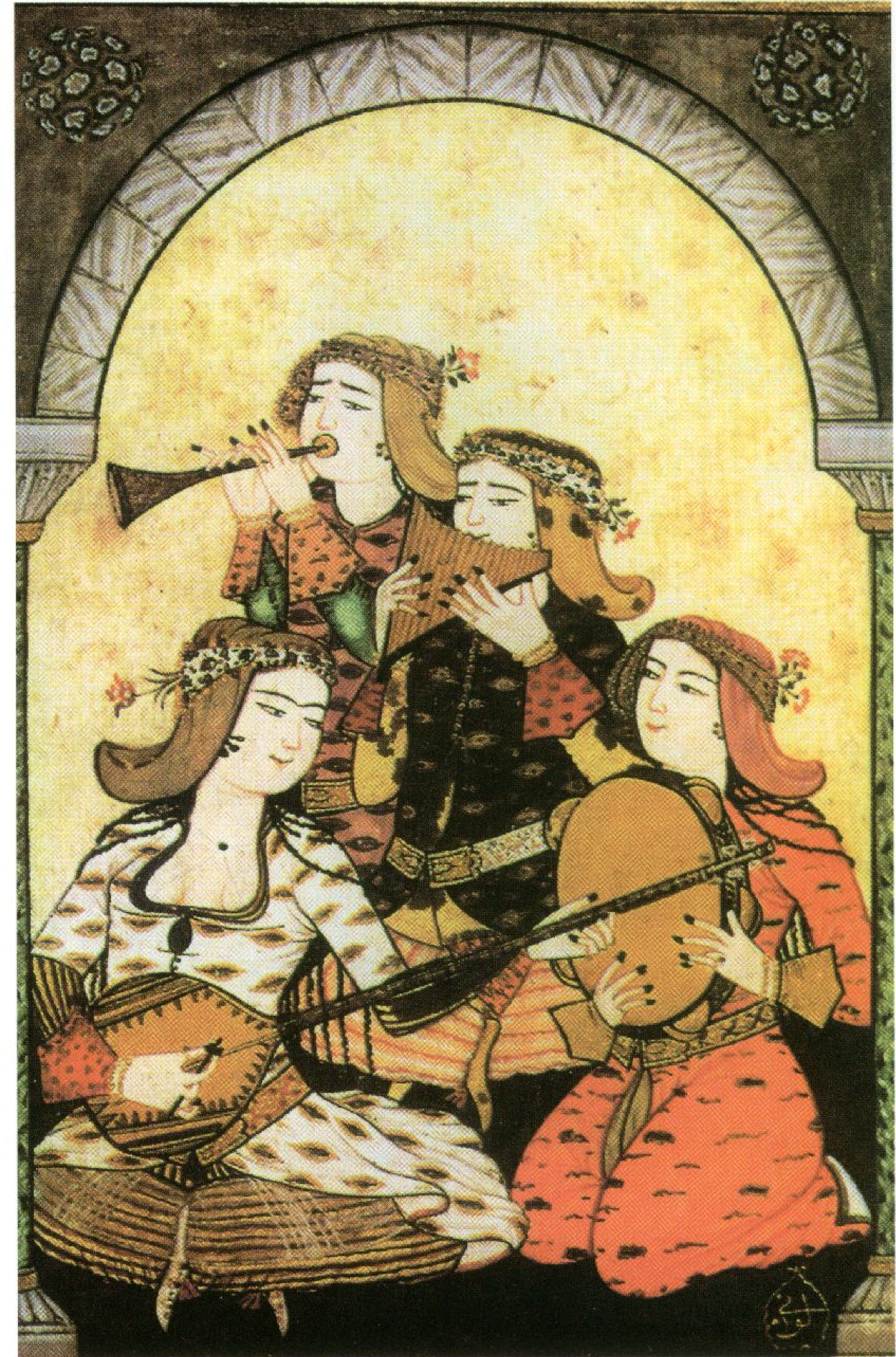
■ سورنامة وهبي / «قصيدة الختان الإمبراطوري» (١٧٢٠- ١٧٣٠ م)، تروي ما دار من حفلات خلال أسبوعين في قصور آق ميدان / «الساحة البيضاء» وشاطئ البحر الأسود، أقيمت بمناسبة ختان أبناء السلطان العثماني أحمد الثالث، الأربعة عام ١٧١١م. وبها مائة وسبع وثلاثين منمنمة من رسم الفنان لوني، إحداها تمثل انتقال الأميرين مصطفى وسليم ابني السلطان سليمان القانوني إلى الحفل المقام بمناسبة ختانهما على ظهور الخيل، ويظهر عازف على العود من نوع الشاهرود: الصندوق



(١٤٦)



(١٤٧)


(١٤٨)

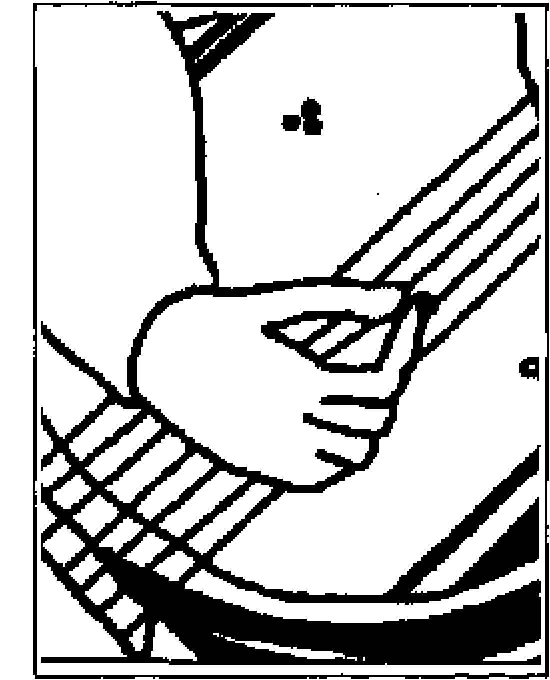
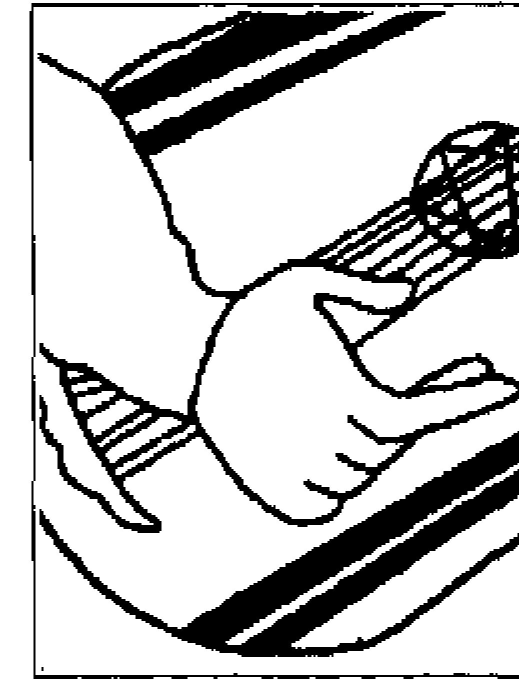
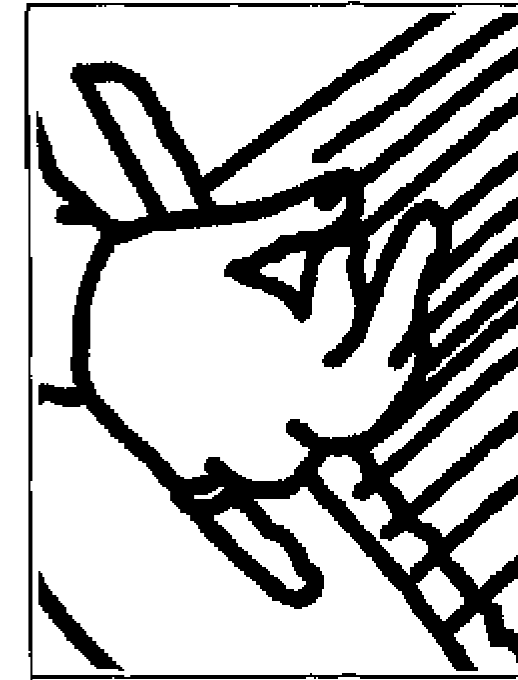
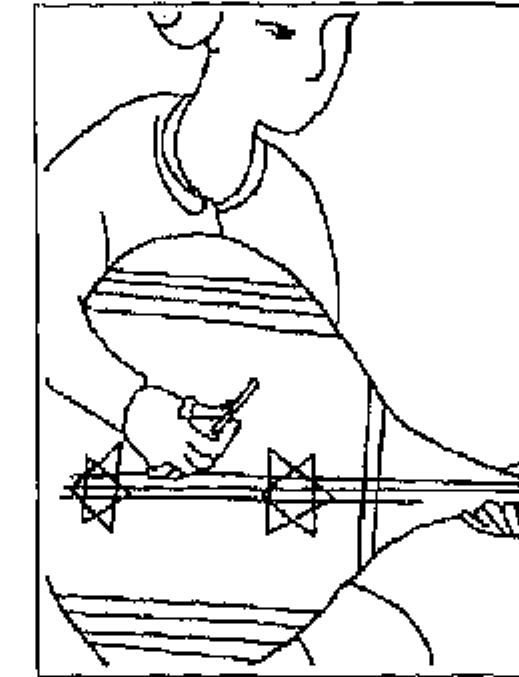
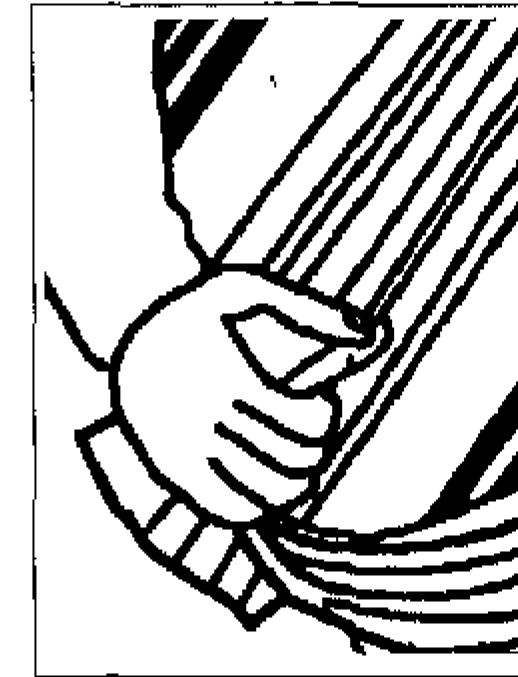
الصوتي كبير والوجه ملون يحمل أربع فتحات لكل واحدة ثلاثة ثقوب صغيرة، الرقبة متوسطة الطول والبنجق مقوس وبه عشرة دساتين. للآلة خمسة أوتار يعفق عليها بالأصابع المجردة والعازف في حالة وقوف [٢٨٥] (صورة ١٤٦) .

■ **سورنامة وهبي** (١٧٢٠ - ١٧٣٠م): لوحة أخرى تمثل مسيرة أمام السلطان، وهي في شكل شريط عريض ينحني ثم يعتدل قبل أن يصل إلى حيث يجلس السلطان، وتحمل كل طائفة هودجا يرمز من فيه إلى المهنة التي تمثلها، ومن بين هذه المجاميع عازفي الطنبور والزامرين تقدمهم الراقصات [٢٨٦] (صورة ١٤٧) .

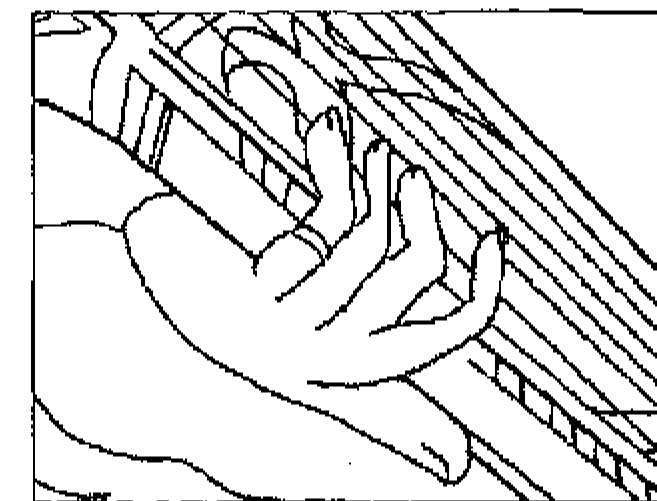
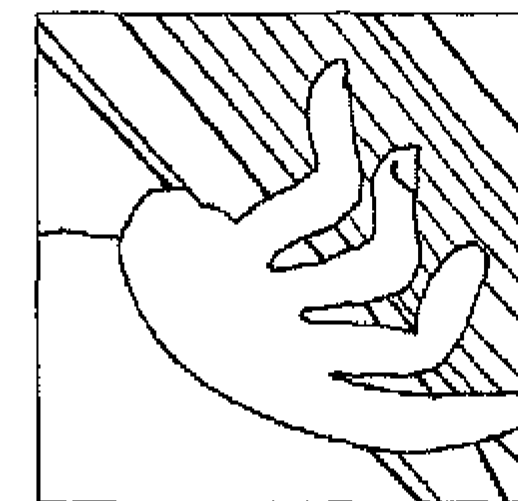
■ **سورنامة وهبي** (١٧٢٠-١٧٣٠ م): لوحة أخرى تمثل أربع موسيقيات تنفخ إحداهن في المزمار والأخرى في مصفار / شعيبية، وتقرع الثالثة الدف وتعزف الرابعة على الطنبور التركي [٢٨٧] (صورة ١٤٨) .

□ استنتاج عام:

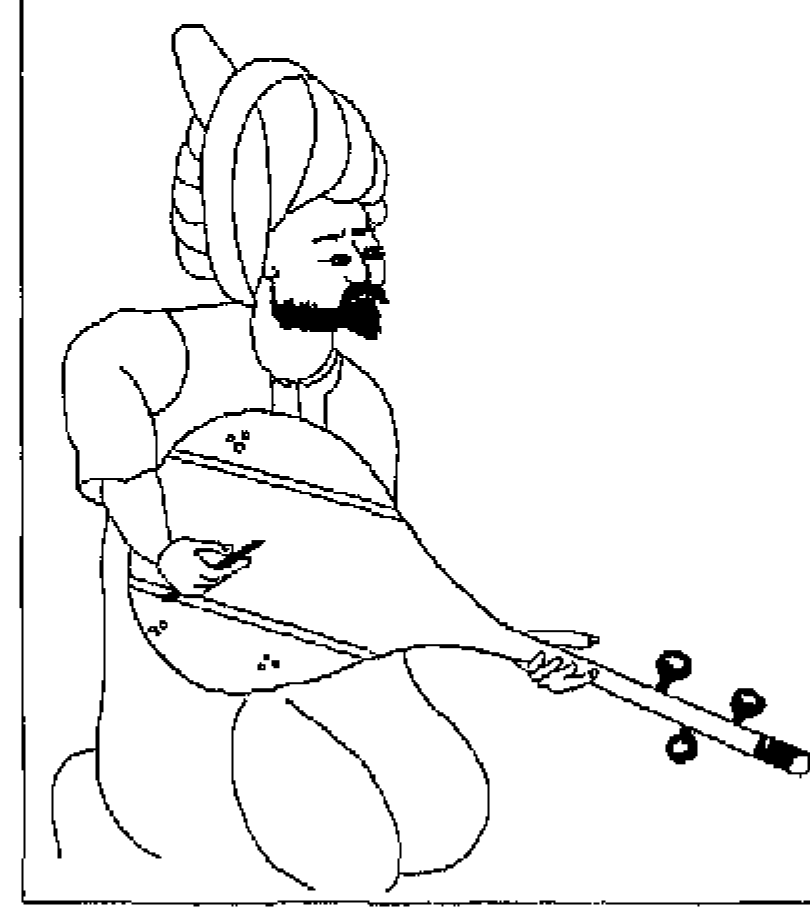
من هذه العينات التحليلية، نلاحظ كيف جاء هذا الكم الهائل من الآثار الإسلامية المتنوعة، ليؤكد ويثري ويوضح كل ما جادت به المصادر المكتوبة من معلومات حول التغيرات والتطورات التي لحقت كما بينا، بمختلف أجزاء آلة العود، وليقدم شواهد جلية على تنوع أشكالها وأحجامها وطرق استعمالها؛ وبالتالي فهي توفر لنا مادة ثرية ضرورية للخوض في مثل هذه البحوث والدراسات. ورغم الاختزال الذي يغلب على هذا الصنف من الوثائق، خاصة فيما يتعلق بالجزئيات المكونة للآلة، تم التوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات الأولية، يمكن حوصلتها في النقاط التالية(٢٨٨): (الأشكال: ٦-١١)

الشكل (٦)

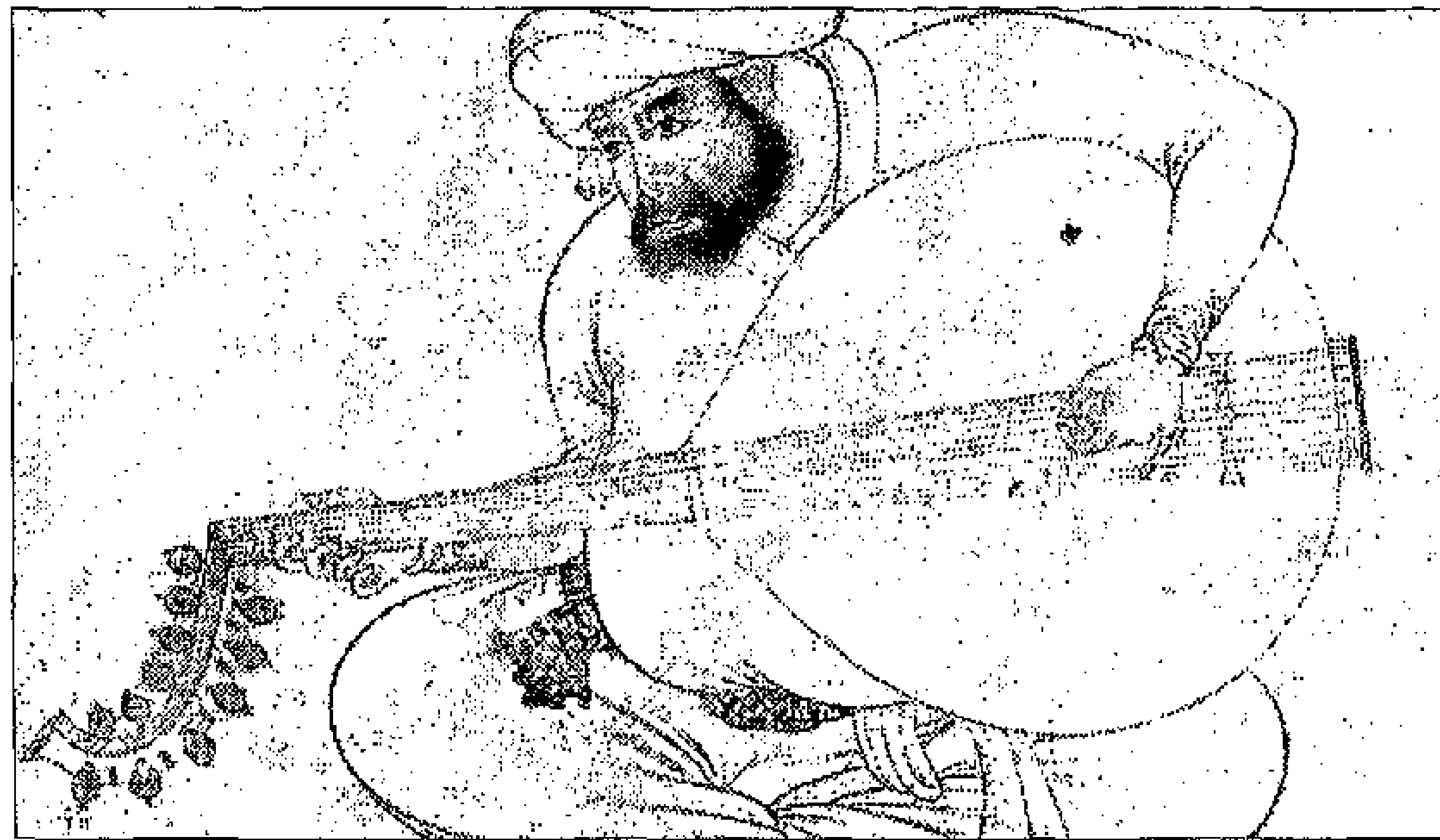
الشكل (٧)



الشكل (٨)



الشكل (٩)



الشكل (١٠)



الشكل (١١)

□ **العود:** آلة رئيسية، اختص بالعزف عليها الرجال والنساء؛ وبالرغم من تنوع الأشكال والأحجام والتسميات، وجد عود مرجعي استقطب اهتمام الموسيقيين والمنظرين والفلاسفة، ليصبح رمزا للموسيقى العربية.

- **طريقة العزف:** تجمع بين المضراب والأصابع للنقر على الأوتار؛ وتستعمل الأصابع الأربعة للعفق.

- **طريقة مسك الآلة،** متنوعة: أفقية مستقيمة، بصورة مائلة إلى الأعلى أو مائلة إلى الأسفل وهي أقل شيوعا، وفي نماذج محدودة لاحظنا طريقة تكاد تكون عمودية.

- **الصندوق الصوتي:** تنوع من الشكل الشبيه بالكمثري، أو البيضوي، إلى شكل البصلة الكبير، أو المدور أو الأكثر استطالة، أو الاهليجي الطويل.. مع اختلاف في الحجم، من الكبير والمتوسط والصغير...

- **الرقبة:** تختلف في الطول والسعة، كانت تنحت مع الصندوق من خشبة واحدة، ثم انفصلت عنه، الأمر الذي مكن من إدخال تغييرات جذرية على صناعة الآلة.

- **البنجق / بيت الدساتين:** مائل إلى الأسفل أو إلى الأعلى، وله أشكال عدة: مستقيم، مقوس أو محدب، الخ. تتعدد مفاتيحه حسب عدد الأوتار، وإن كان هذا غير دقيق في أكثر الشواهد.

- **الفتحات الصوتية أو العيون:** اختلفت وتنوعت وتعددت على مر العصور الإسلامية: مجرد ثقب مدور أو عدة ثقوب أو فتحات موزعة على سطح الوجه؛ أو أنها تتخذ مكانا أعلى وأسفل الأوتار متخذة الأشكال التالية: قوسان أو هلالان متقابلان - فتحتان على شكل نصف دائري ذو نهاية صغيرة مستقيمة نحو الخارج - فتحتان بشكل سداسي وفي داخلهما زخرفة بشكل نجمة سداسية - فتحتان دائريتان في داخلهما زخرفة بشكل نجمة سداسية وزخارف هندسية مشغولة بالسن والعاج - فتحتان لهما شكل (s) المقلوب أو قريب له.

- **الأوتار:** من أوتار مفردة إلى ثنائية الشد، ومن أربعة أوتار (العود التقليدي)، إلى خمسة (العود الكامل)، ونادرا إلى ستة (العود الأكمل)، و مادتها من المصران المفتول والحرير المغزول / الإبريسم. وهي تسوى بتتالي الرابعات التامة، مع إمكانية التصرف في تسوية وتر القرار (البم).

- **الدساتين:** تكون إما أوتارا مشدودة أو خطوطا مكتوبة وغيرها، عددها تطور من أربعة أساسية (انطلاقا من الأوضاع الطبيعية للأصابع الأربعة)، ليتراوح بين ٦ و٧ إضافة إلى المطلق، حسب المدارس. وبداية من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي، بدأ الموسيقيون يتخلون على الدساتين شيئا فشيئا، حتى تركوها تماما.

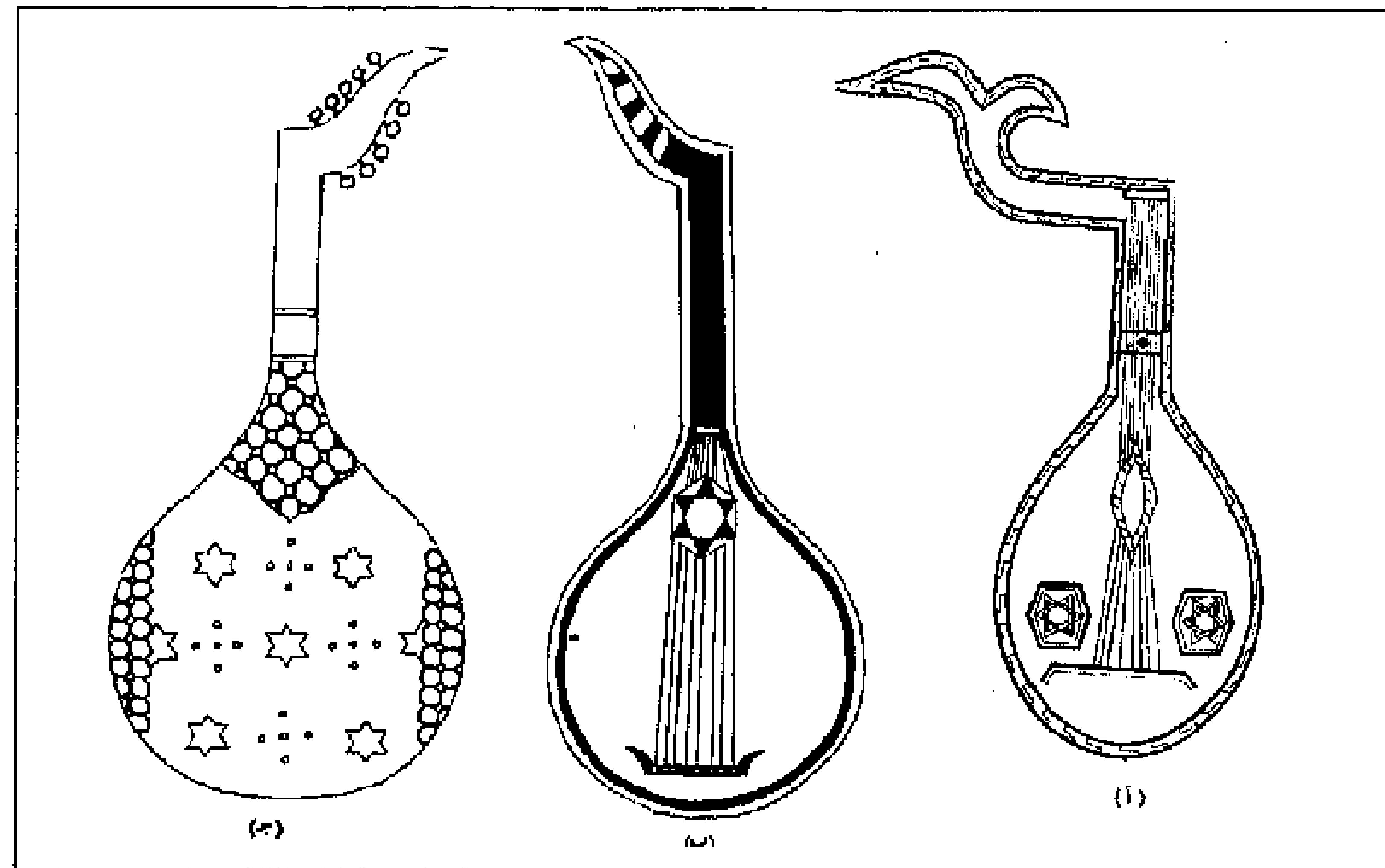
- كما توجد صفات أخرى تتعلق بالوجه والمشط والمضراب والأشكال التي زُخرفت بها الآلة، قد أشرنا إليها في العديد من المشاهد المرفقة.



كما تتميز مناظر الطرب التي توفرها المنمنمات، بعدد عناصرها واختلاف أجوائها الاجتماعية والفنية السائدة في فترات متتالية من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. ويمكن من خلالها التعرف على الآلات الموسيقية في الفترات المختلفة، واستخلاص الشكل المميز لكل منها في كل فترة، مما يسمح بإضافة قرائن جديدة يمكن الاعتماد عليها في تأريخ الآلات الموسيقية. والمتفحص لأصناف آلات العود البارزة في مناظر الطرب (بين القرن الثامن- والثاني عشر الهجري/ الرابع عشر- الثامن عشر الميلادي)، يمكنه الخروج بالملاحظات التالية [٢٨٩] :

■ **العود** : الذي صندوقه الصوتي بيضوي، ورقبته تنتهي على شكل نصف مروحة نخيلية أو شكل نصف دائري، يبدو وكأنه من مميزات القرن ١٤ وحتى النصف الأول من القرن ١٥ م .(شكل ١٢ أ)

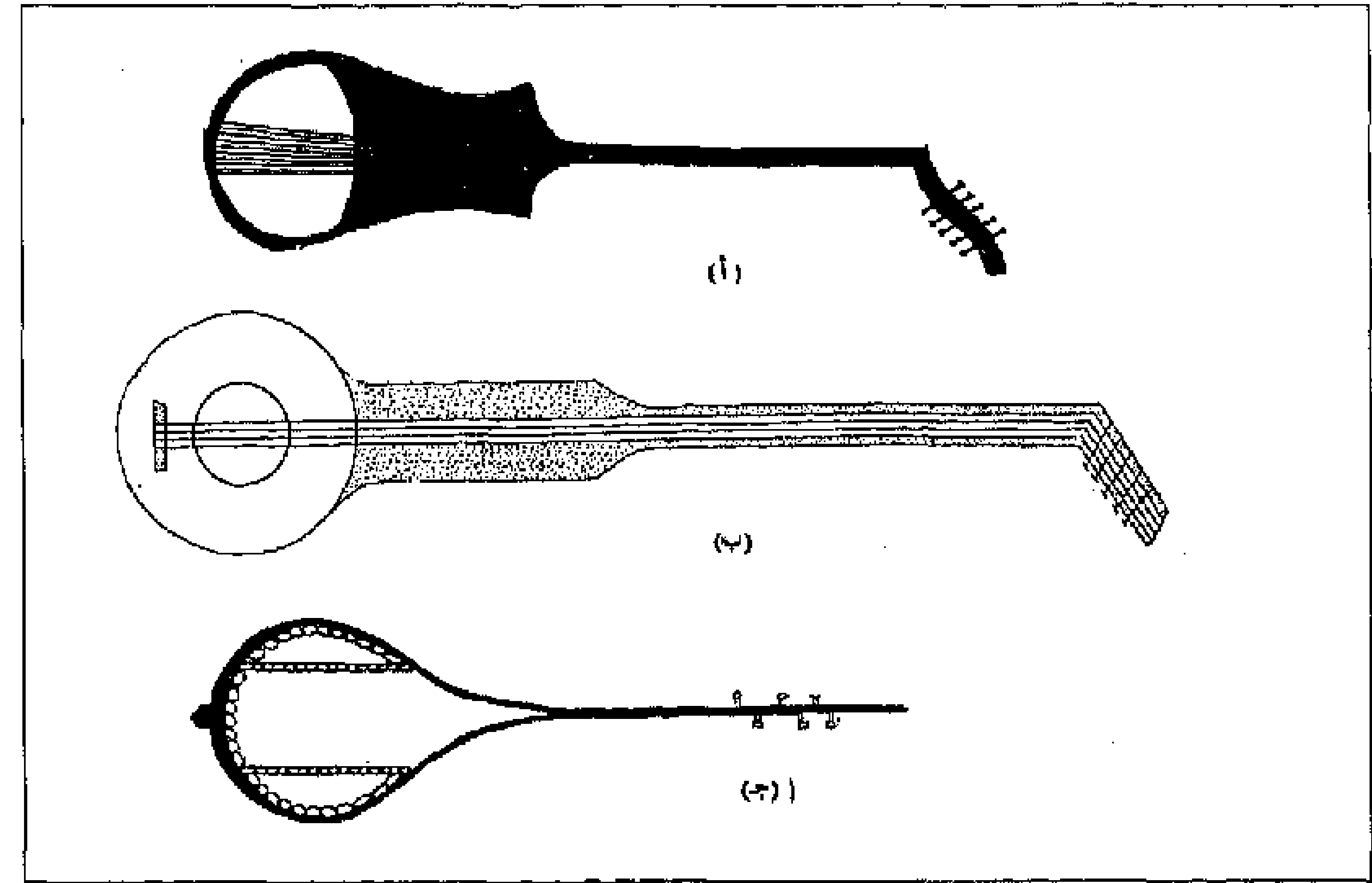
ليفسح المجال في النصف الثاني من القرن ١٥ والقرن ١٦ م، إلى عود أكبر حجما يحاكي نوع الشاهرود، ورقبته تنتهي بانحناء بسيط . (شكل ١٢ ب - ج)



الشكل (١٢ ب -ج)

■ **الرُباب:** بصندوقه الدائري والمتصل برقبة طويلة تضيق قرب نهايتها، يظهر في أغلب تصاوير القرن ١٤ م والنصف الأول من القرن ١٥ م. (شكل ١٣ أ - ب)

■ **الطنبور:** المعروف بصندوقه الصوتي على شكل كمثري ورقبته الطويلة الضيقة، مع النصف الثاني من القرن ١٥ م والقرن ١٦ م. شكل: ١٣ ج).





■ **الشاهرود** (العود الكبير الحجم): بدأ انتشاره يتأكد مع أواخر النصف الأول من القرن ١٦م . (شكل: ١٤)



■ **القوبوز:** بدأ يظهر استعماله في أواخر القرن ١٦ م، وخاصة بداية القرن ١٧ م. (شكل: ١٥)

- المصطلحات: وجد الكثير من التسميات والمصطلحات الخاصة بالصناعة الموسيقية، ما يعنينا هنا، تلك المستوحاة مباشرة من آلة العود، نلخصها كما وردت، ضمن الجدولين التاليين:

- الجدول ١٢ : مصطلحات العود (١)

العيدان	الأوتار / التسويات	مواضيع الأصابع / النغم والجموع
عود / عيدان	- الأوتار:	- دساتين ضرورية / رئيسية:
بربط	بم	طلق/ مطلق الوتر
عود أعجمي /	مثلث	سبابة (الدستان الأول / مفتاح) - وسطى- بنصر - خنصر
عود فارسي	مثنى	- دساتين مضافة:
عود عربي	زير	وسطى قديمة - وسطى الفرس - وسطى عالية - وسطى زلزل - وسطى العرب - مجنب - مجنب قديم - مجنب فارسي - مجنب زلزل - مجنب السبابة - زائد - دستان آخر - دستان خارج الخنصر
عود قديم	زيرحاد	- النغم:
عود الشبوط /	زير ثاني	مفروضة- عماد- المقدم - الأوسط- الوسطى - الحادات - حادة الحادات - النغمات الأولى - النغمات الحادة - المرتبة (نغمة البداية أو النهاية)- طنين - نصف طنين - فضلة - بعد الإرخاء- الذي بالكل(جمع القوة)- الذي بالكل مرتين (الجمع الأعظم) - الذي بالخمس - الذي بالأربعة
عود كامل	زير أسفل	- جنس طنيني / لوني / تأليفي
عود أكمل	حاد	- جمع متصل / منفصل
آلة الحكماء	ذيل	- طبقة الصياح / الأسجاح
أشرف الآلات	رمل	- أصابع / مواجب (أماكن الدساتين السبع وكيفية امتزاجها بمطلقات الأوتار).
أشهر الآلات	ماية	- إصبع - مجرى (أصابع - مجاري) - لحن - طنين:
العود الجهير	حسين	مطلق في مجرى الوسطى - مطلق في مجرى البنصر - سبابة في مجرى الوسطى- سبابة في مجرى البنصر- وسطى في مجراها بنصر في مجراه - خنصر في مجرى الوسطى - خنصر في مجرى البنصر
العود الواطئ	- تسوية / شد (تسويات / شدود):	- طريقة (طرائق):
العود الأبح	التسوية العظمى (تتالي الرابعات)	مطلق - معلق - محمول - مزموم - مجنب - منسرح
العود الأجش	تسويات أخرى/ مواضع (بتغيير البم)، منها:	- مصطلحات مستحدثة : شد (شدود) - دور (أدوار) - أواز (أوازات) - بحر (بحور) برده (برداوات) - مقام (مقامات).
العود الحاد	الوضع الأول(مزموم)	
العود صخب الأوتار (مختلط الأصوات)	الوضع الثاني (مزموم على الزير)	
العود الهزج (متقارب الضرب)	الوضع الثالث (خسرواني)	
العود الجلقي (الشامي)	الوضع الرابع (مطلق)	
عود من عود (العود المحفور)	الوضع الخامس (مجنب)	
عود معشّر		
عود مثمّن		

- الجدول ١٣ : مصطلحات العود (٢)

اجزاء الآلة	مواد الصناعة وتقنياتها	النغم والاداء
تركيب العود	- الأخشاب:	- أصول (درجات / نقرات أساسية)
- وتر (أوتار)	الشاربين السبط / المنصوري / المنصوري الجيد المشفوق / الزان /	- شد / شدود (تسوية / تعديل الأوتار)
- دستان(دساتين) / عتب	الدردار / الساز / الميس.	- إرخاء (تخفيف شد الأوتار)
- دساتين ضرورية / رئيسية	- مواد أخرى (للتزيين والترصيع):	- مفروضة / اعتماد، حادة الحادات، الوسطى، المقدم (النغمات والجموع)
- دساتين مضافة	الخردك/ العاج / الأبنوس / الذهب / الجوهر/ العود/ الصندل/	- ثابتة/مؤتلفة، مخالفة / مبتدلة (النغم)
- مشط	خشب الكافور	- ضرب / جس / لعب / نبر / نقر / قرع (تحريك

اجــزاء الآلــة

- عنق / ساعد / رقبة / المكان المستدق
- رأس العنق
- الجسم المصوت
- الظهر
- الصدر / الوجه
- مضرب الأوتار/ مواضع الضرب/ نقطة نقر الأوتار
- مضراب (مضارب)/ ريشة
- الزبيبة
- نهاية القاعدة
- حاملة
- ملوى / ملاوي
- أنف
- موضع الأنف
- بنجك / بيت الدساتين
- نقشة
- الإسكرجة (التي تركب فيها العين)
- العين / الفتحة/ النقشة
- السير / ألواح
- التستانات (تحت الوجه)
- الفضلة (ما تبقى وراء المشط)

مــواد الصناعــة وتــقنيــاتــهــا

- الأوتار:
  معاء (أمعاء) / مصران (مصارين) حرير / إبريسم - طاقة - طبقة
- بركار (البرجل: آلة ترسم بها الدوائر والأقواس)
- من قواعد الصناعة:

. الخشب: ينشر رقيقا - يرقق ترقيقا محكما- يقشر كلا وجهين قشرا معتدلا

. الوجه: في قطعتين أو ثلاثة، خشبه أثخن من السير

. السيور (ج سيرة: ١١- ١٣، ليتكون الظهر ويتدور): توزن وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها بلا زيادة ولا نقصان / لا تركب بعضها على بعض.

. التستانات التي تحت الوجه، توثق و يقلل الخردك (؟)

. الحمـالات: الـورق الـذي تمسك بـه السير مـن المنصـوري الجيـد المشفوق

. العنق: محفور باعتدال، محكم ورقيق؛ مع التثبت من صفحة العنق وعملية التركيب، كي لا يجئ مكبويا أم إلى قدام أو إلى وراء.

. صفحة العنق: التحفظ منها ومن تركيبها، كي لا يجيء مكبويا إلى قدام أو الوراء، ويجب أن يكون مسطوحا (لا عاليا ولا مخفيا)

. البنجك: يعمل وثيقا

. الملاوي: إلى الغلظ قليلا

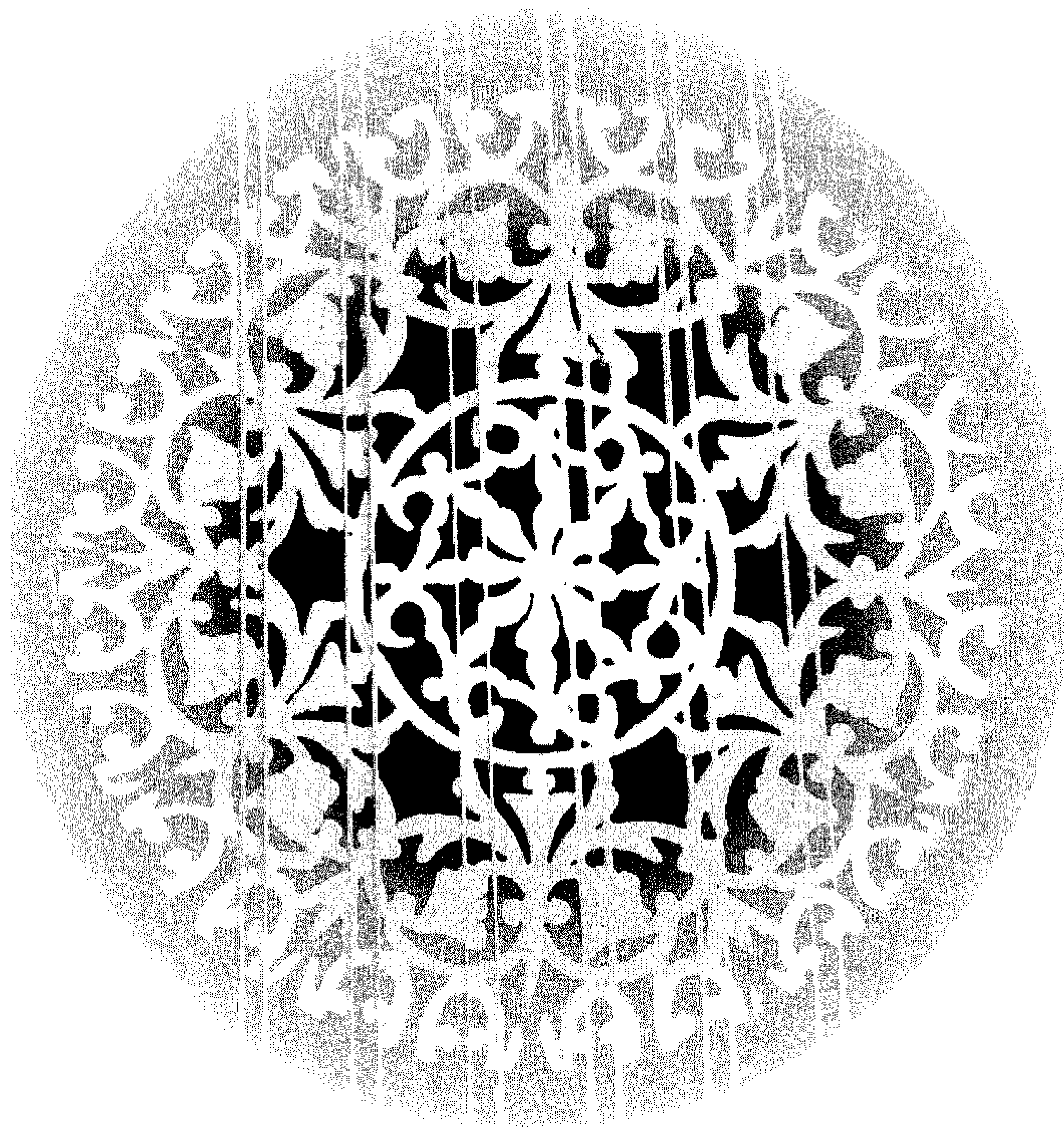
. النقشة: يجب أن تهندم وترقق ويحكم إلصاقها (تجنب للطزيز والفساد عند النزول إلى مركز الختصر والنقشة)

. المشط: لا يجب أن يثقل بشيء، لا يلبس عاجا ولا أبنوسا ولا ذهبا ولا جوهرا (لأنها تطرش العود)

. الزينة: أطيب ما تكون العيدان: خشبا واحدا، بلا زينة، وللضرورة أبنوس مخفف رقيق مختصر.التي تعمل من العود والصندل وخشب الكافور، للتجمل بها لا للعمل.

الــنــغــم والاداء

- ضرب / جس / لعب / نبر / نقر / قرع (تحريك الأوتار بالمضراب / بالأصابع / بإبهام اليد اليمنى)
- تأدية (أداء الالحن)
- ضارب /عازف / عازف مرتاض
- ارتياض السمع / ارتياض اليد / رياضة اليدين
- نقرة / نقر الوتر / تحريك المضراب
- الانتقال بين الوتار / نقرات متتالية
- ضرب مستدير (حركة المضراب نزول صعود)
- الزخمة (تضييق النقرات)/ اختلاسات (نقرة مخطوفة)/ إشمام (نقر ضعيف) / تضعيف (إضافة نقرات أساسية) / طي (إلغاء نقرة أساسية في الإيقاع)
- مقتنعات / نفضات / تعطيرات (تقنيات المضراب) / دغدغة (جس الأوتار بالأصابع)
- غمزة (قارصة) / جرات (ترجيف)/ هزة / معاونات / شذرات / تزييدات / تحسين / تنغيم / تشذير (حلية في العزف)
- مسرج / تسريج (على أسلوب ابن سريج)
- خب / حط (إسراع)
- اقتران (توحد نغمتين)
- مد (صوت مطول)
- تجنيب (تغيير درجة السبابة)
- تمزيج (خلط الدرجات)
- تمديد (شد درجة ارتفاع الوتر)
- كمية الوتر (غلظه)
- شدة / صياح (صوت حاد) / لين/ إسجاح (صوت غليظ).
- طبقة (الأصوات بين القرار والجواب)
- تباين (تنافر)
- تشييعة (تمهيد للمقدمة الآلية) / استفتاحات / مبادئ / توطئ (مقدمة آلية)
- استراحات / ترجيع (محاسبة / لازمة آلية)
- ردة (إعادة اللحن)
- منصرفات (قفلة غير تامة)
- اصطحاب (مسايرة الغناء بالعزف)
- جوق / جوقة (مجموعة آلات)
- الندف: اضطراب غير موزون في حركة اليد / المضراب على الوتر.



٢٦٤) مكتبة بودليان - أكسفورد (Ms. Marsh 521)
٢٦٥) المكتبة الوطنية في فينا- النمسا
٢٦٦) المكتبة الوطنية في فينا- النمسا
٢٦٧) متحف الفنون - كليفلاند.
٢٦٨) مكتبة بودليان - أكسفورد
٢٦٩) مخ. المكتبة البودلية - أكسفورد؛ مكتبة متحف الفنون الجميلة - بوستن
٢٧٠) مكتبة المتحف البريطاني؛ O.2361A: fol. 260v)
٢٧١) مكتبة طوب قبو سراي - إستانبول
٢٧٢) مكتبة طوب قبو سراي - إستانبول
٢٧٣) جامع الألحان، ص ٥٢، ١٩٩، ٢٠١ و٢٠٦
٢٧٤) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران
٢٧٥) دار الكتب المصرية - القاهرة
٢٧٦) متحف البريطاني - لندن
٢٧٧) مجموعة فالترشولتز - لايبزيغ، ألمانيا
٢٧٨) دار الكتب القومية - باريس
٢٧٩) متحف طوب قابو باستانبول
٢٨٠) مكتبة المتحف البريطاني- لندن
٢٨١) متحف طوب قابو - استانبول.
٢٨٢) مكتبة المتحف البريطاني - لندن
٢٨٣) متحف فرير للفنون الجميلة - واشنطن / أمريكا
٢٨٤) رواق الفنون بواشنطن - أمريكا.
٢٨٥) متحف طوب قابو - إستانبول
٢٨٦) متحف طوب قابو - إستانبول
٢٨٧) متحف طوب قابو - إستانبول
٢٨٨) راجع الشواهد المرفقة.
٢٨٩) راجع الشواهد المرفقة؛ وكذلك، البهنسي: مناظر الطرب...، ص ٤٠٧- ٤١٤ (وشكل ٢٠ 31 -)

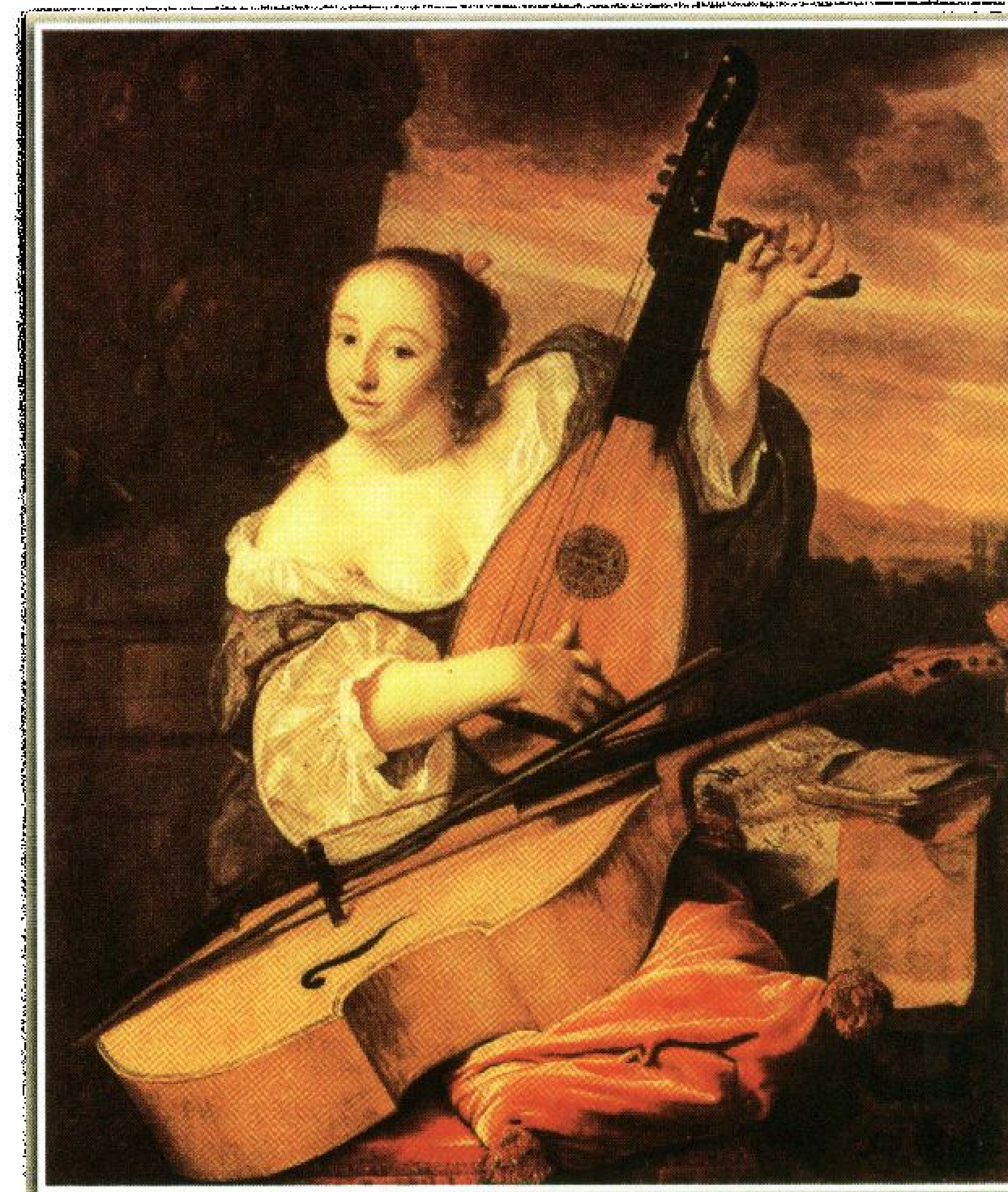
ملاحظة:

للاطلاع على بقية الصور الخاصة بهذا الفصل، راجع الملحق في نهاية الكتاب.

الفصل الرابع

انتشار آلة العود في الحضارات الغربية والشرقية

(آلة العود أحد معالم الفن العربي الإسلامي)



إن الإشعاع الذي عرفه العود، جعله من أهم الآلات الموسيقية وأكثرها وقعا في النفوس وأوسعها انتشارا، ليس داخل العالم العربي- الإسلامي فحسب، بل وخارجه.

أ / انتقال العود إلى أوروبا :

ليس المجال هنا التوسع في مناقشة التأثير العميق الذي تركته الحضارة العربية الإسلامية على أوربا القرون الوسطى، في أكثر من مجال[٢٩٠]، ولكن ما يعنينا هنا، رفع الستار على بعض الجوانب الموسيقية[٢٩١]، وبصورة أخص ما ارتبط منها بآلة العود. دخلت الموسيقى العربية أوربا ومعها نظرياتها وجمالياتها، وكذلك تطبيقاتها الغنائية والآلية المدعمة بكم ثري ومتنوع من الآلات الموسيقية، معظمها يعرف لأول مرة[٢٩٢]؛ فكان لهذا التداخل فوائد كبيرة، ساهمت في بلورة التوجهات المستقبلية للموسيقى الأوربية. وإذا ما اختصرنا على الجانب الأورغانولوجي، نلاحظ أن أغلب الآلات الموسيقية تم اقتباسها بأشكالها وتقنياتها وتسمياتها العربية، كالعود والرباب والقيثار والنقارة (Lute, Rebec, Guitar, Naker)، وغيرها[٢٩٣]، بعضها لعب دورا حاسما في تغيير العقلية الموسيقية الأوربية، خاصة الوتريات ذات الرقبة (عائلة الرباب والعود) التي جلبت معها إمكانيات جديدة، من أهمها تحديد مواضع النغم المثبتة بواسطة الدساتين، وهو ما يُعد في حد ذاته، كسبا عظيما بالنسبة للموسيقيين الأوربيين، إذ كان استعمالهم يقتصر على الوتريات المفتوحة، وبالتالي لم تكن لديهم غير آذانهم تهديهم إلى الصوت الصحيح[٢٩٤]. ودليلنا على ذلك، أقدم أثر لاتيني في هذا الموضوع، وهو كتاب **فنون العزف** / Ars de pulsatione lambuti (مؤرخ في ١٤٩٦ م)، والذي يبدو أنه ترجمة لمخطوط عربي حول فنون العزف على آلة العود[٢٩٥].

ولعل من النتائج الهامة لهذه التأثيرات، بروز: «الفن الموزون / Ars mensuralis» في أواخر القرن الثاني عشر. وهو كما نعلم، من أهم مميزات الموسيقى العربية. ونجد في الرسالة اللاتينية المسماة زالأبعاد والفواصلس (كتبت فيما بين ١٢٧٣-١٢٨٠ م) وغيرها، أنواعا خاصة من الألحان الموسيقية عربية الأصل، كما تدل عليها أسماؤها[٢٩٦]؛ وقد ساعد في انتشارها وفرة الشعراء والمغنين المتجولين[٢٩٧] الذين كانوا المذيعين الحقيقيين للموسيقى في أوربا القرون الوسطى، والذين كانوا يحاكون نظرائهم الأندلسيين في أزيائهم الزاهية المزركشة وشعرهم المسترسل، وأوجههم المصبوغة...

١ - ملامح حضور آلة العود.

في كل هذه المجالات، يُعد العود أثمن الهدايا التي قدمت إلى أوربا، ذلك أنه اكتسب حصيلة وقوة تختلفان تماما عن أي ظاهرة موسيقية، مؤثرا بعمق في رسم ملامح النهضة الموسيقية الأوربية [٢٩٨]. لقد حافظ العود على تسميته العربية في اللغات المختلفة، بعد إسقاط حرف الألف من أداة التعريف (ما عدا في البرتغالية والكوبية) وإلغاء العين لصعوبة التلفظ بها، كما يوضحه الجدول التالي [٢٩٩] :

جدول ١٤ : أسماء العود

العربية	عـــود	التركية	*Lavta*
الإسبانية	*Laude / Laoudo*	الدانماركية	*Lut*
البرتغالية/الكوبية	*Alaude*	الفنلندية	*Luuto*
الإيطالية	*Liuto /Leuto*	المجرية	*Laut*
الفرنسية	*Luth*	الرومانية	*Leute*
الإنجليزية	*Lute*	الروسية	*Ljutnja*
الألمانية	*laute*	الصربية	*Lutnja*
السويدية	*lute*	البولونية	*Lutina*

دخل العود العربي إلى أوربا حيث لقي ترحابا واسعا، بدأ مع أواخر القرون الوسطى، ليصبح طوال عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، الآلة المفضلة والأساسية في الحياة الموسيقية الأوربية. وأفصح دليل على ذلك، وفرة الصور والتماثيل التي يبرز فيها العود في مختلف مشاهد الحياة الأوربية، الاجتماعية والثقافية والفنية وحتى السياسية؛ وهي تعبر على ما تركته الآلة من ردود فعل في الفن التشكيلي وفي أعمال كبار فن التصوير والنحت.

في البداية، ومن خلال صور تعود إلى القرن التاسع، يبدو العود وكأنه كبير الحجم ولا شك ثقيل الوزن كذلك، طويل الرقبة ومصنوع من قطعة واحدة من الخشب المتلئ المتماسك، ويبدو عليه ضيق الصندوق الصوتي الذي ينتهي بشمسية. وبه ملاوي على شكل نصف دائري يتراوح عددها وعدد الأوتار، بين الخمسة والسبعة. طوله الكلي يبلغ حوالي خمسة أقدام (١٥٠ سم تقريبا)، وربما أكبر، يحمل العازف الآلة حافتها في وضع أفقي ويسند طرفها السفلي على كوع يده اليمنى، مستعينا أحيانا بعصا لتحميل وزن الآلة الثقيلة عليها [٣٠٠] (صور ١٤٩- ١٥٠) .



(١٤٩)

(١٥٠) ▼



ثم نلاحظ من خلال الصور والرسومات والزخارف المتتالية، كيف أن الصناعة بدأت تتحسن، وبدلا من العود ذي الرقبة الطويلة، بدأ اهتمام أكبر بالعود ذي الرقبة القصيرة في أشكال وأحجام مختلفة ذات أربعة وخمسة أوتار ثنائية، وهي في أغلب الجزئيات، تحاكي النموذج العربي، في شكلها وطريقة العزف عليها بواسطة مضراب من الخشب أو الباغة، وأحيانا أخرى تتخذ من ريش النسور أو الصقور. وأولى الشواهد الدالة على ذلك، جاءتنا من صقلية:

- رسوم منقوشة على السقف الخشبي لـ كابيلا بلاتينا (كنيسة قصر- مدينة بالارمو / Palerme، شيدت عام ١١٤٠م)، وكاتدرائية سيفالو/ Cefalu

بصقلية تحت حكم النورمان [٣٠١]. من بين هذه الرسوم، لوحات تؤكد على مدى احتفاظ الجزيرة بالعادات الإسلامية، صورها فنانون مسلمون في بعض أجزاء السقف، تقتصر على الموضوعات الدنيوية وتتضمن موسيقيين يعزفون على آلات عربية، من بينها العود والطنبور، وهي تمثل أولى الشواهد التي وصلتنا عن حضور العود العربي في إطار أوربي مسيحي (صور ١٥١-١٥٣).

بلغ الاهتمام بنقل علوم العرب وآدابهم وفنونهم إلى إسبانيا النصرانية، ذروته في عصر ألفونسو العاشر المعروف بالحكيم (١٢٢١-١٢٨٤م) ملك قشتالة وأرغون، الذي كان على صلات وثيقة بعلماء الأندلس، ومنهم تلقى الكثير وتأثر بمناهجهم في التفكير والدرس [٣٠٢]. عدد من الأعمال التي اقترنت باسمه، زُين بمجموعة هامة من المنمنمات، بعضها يقدم شواهد هامة للآلات الموسيقية في عصره، نذكر من بينها:



(١٥١)

(١٥٢) ▼



- كتاب **الشطرنج** / Libro de los juegos de Ajedrez [٣٠٣]: يتضمن ١٥٠ منمنمة نُفذت في إشبيلية سنة ١٢٨٧، منها منمنمة تمثل مشهدا عربي الملامح، لجلسة طرب نسائية تتضمن عازفة على عود عربي، صندوقه الصوتي بيضوي الشكل، تمتد منه رقبة قصيرة بها أربعة ملاوي لأربعة أوتار مزدوجة تنقر بمضراب، تظهر على الوجه شمسية



(١٥٣)

مزخرفة في شكل دائري؛ وقد مُسكت الآلة بطريقة أفقية مستقيمة (صورة ١٥٤).

- كتاب **أناشيد مريم العذراء** / Las Cantigas de Santa Maria [٣٠٤]: يتضمن ٤٢٨ قطعة شعرية في مديح العذراء، ٣٣٥ منها مبنية على أساس من الموسيقى الأندلسية الإسلامية، وهي من طراز الأزجال. وقد كتبت باللغة الجليقية المتداولة في قشتالة وأرغون وبلاد أندلسية أخرى، سواء في إسبانيا أو البرتغال. ترفق هذه الأناشيد بمجموعة ٤٩ منمنمة لعازفين وآلات، بالإضافة إلى الرسم الذي صدرت به المجموعة والذي يمثل مجلس غناء يتوسطه الملك. وتمثل الصورة في الغالب عازفين قد يكون عددهم اثنين ينظر أحدهما إلى الآخر مما يعني تنسيقا في العزف، في حين يبدو خلف كثير من الصور مزينا بزرابي شرقية. وقد تظهر ببعض

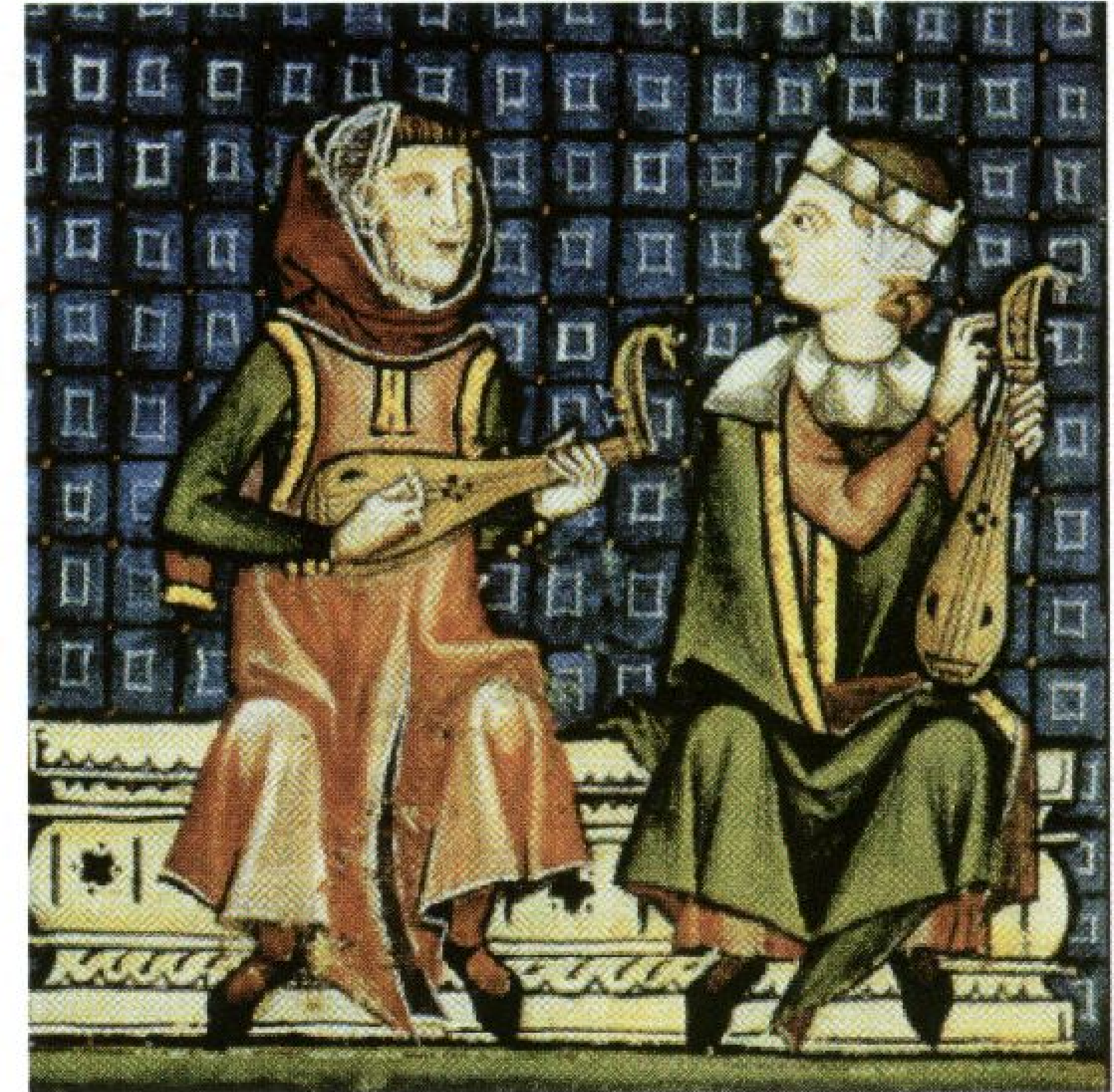


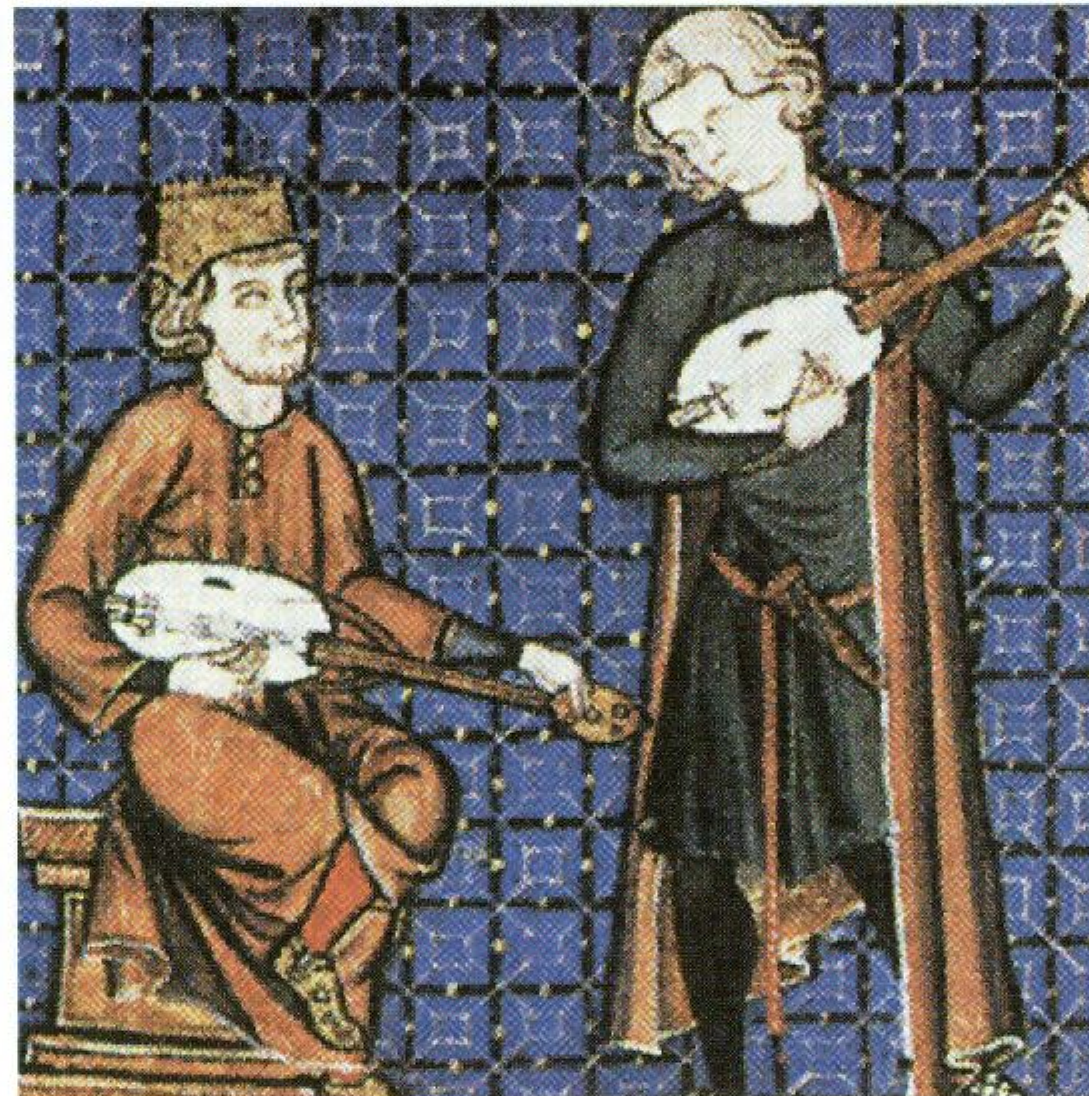
(١٥٤)



الصور عازفا منفردا. آلات عربية إسلامية متنوعة، تبرزها تلك الصور، من ذلك عائلة العود بنوعيه: الكبير بصندوقه البيضوي الشكل، به عشرة ملاوي وخمسة أوتار مزدوجة؛ وكذلك الطنبور بصندوقه الصوتي الصغير ورقبته الطويلة. كما أن طريقة الأداء التي تكشفها تلك الرسوم، فهي بدورها عربية إسلامية، سواء فيما يتعلق بتقنية العزف من حيث اتخاذ المضراب وكيفية لمس الأوتار، أو ملامح بعض العازفين وطريقة تناول الآلة (إلى الأعلى قليلا، أو أفقية مستقيمة). علما وأن إسبانيا استنبطت من النموذج العربي، نوع عرف باسم «فيهوالا / vihuela» عرف انتشارا كبيرا. (صور ١٥٥ - ١٦١).

(١٥٥)

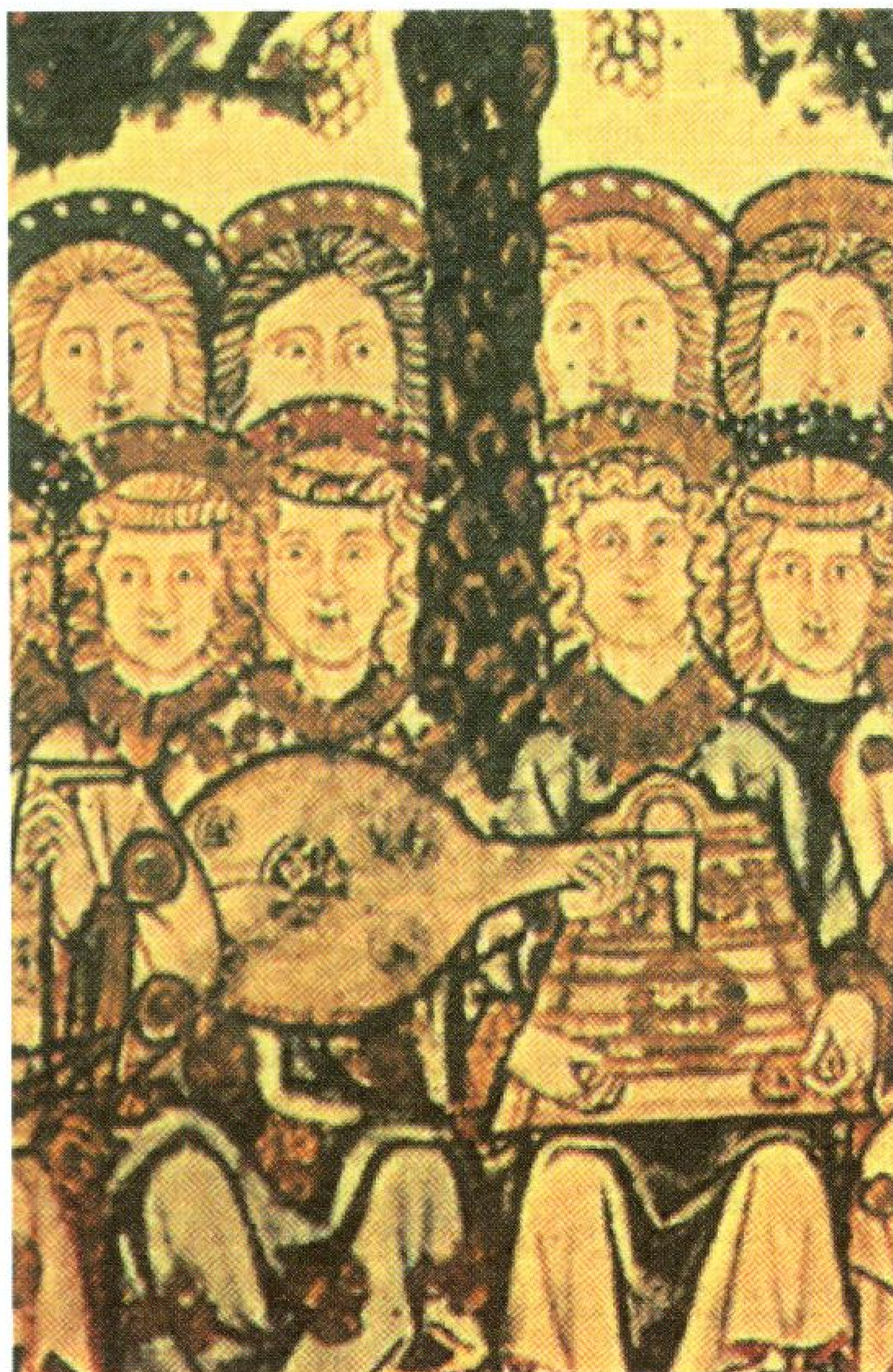

(١٥٦)


(١٥٧)


(١٥٨)


(١٥٩)


١٦٠


(١٦١)


(١٦٢)


(١٦٣)


(١٦٤)

(١٦٥) ▼



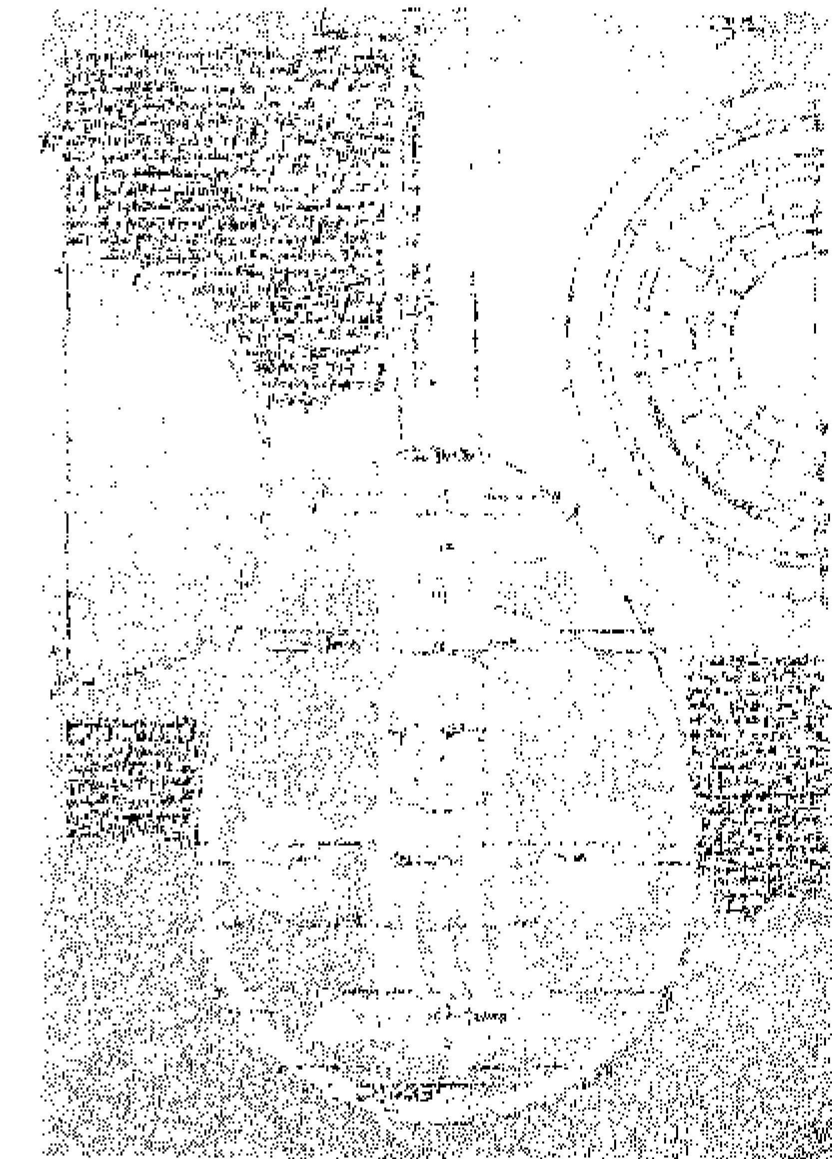
لقد استقر العود في حدود القرن الرابع عشر، على شكل أصغر نسبيا، وأكثر استدارة من الشكل الذي سيؤول إليه فيما بعد. وتوجد نماذج تظهرها العديد من المنمنمات واللوحات الزيتية والرسوم التي تزين المخطوطات والجدران وحتى الأثاث، ومشاهد للشعراء والمغنين المتجولين. نذكر من بينها:

■ أربعة صور مؤرخة في سنة ١٣٩٠م، تعود إلى دير بمنطقة أرغون بإسبانيا[٢٠٥]، وهي تمثل ملائكة في أشكال نسائية في حالة وقوف، تعزفن على آلات مختلفة، واحدة منهن ماسكة آلة عود بطريقة أفقية مستقيمة: الصندوق الصوتي بيضوي، وجهه يحتوي على شمسية كبيرة في الوسط تحيط بها ست شمسيات متوسطة الحجم، نقر الأوتار يتم بواسطة مضراب. (صور ١٦٢) .

وتوجد نماذج مماثلة، بها شمسية أو شمسيتان متتاليتان، الأولى كبيرة والثانية صغيرة؛ وهي تدل على أهمية آلة العود في الموسيقى الكنسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (صور ١٦٣ - ١٦٥) .

■ وأول معلومات تتعلق بصناعة العود في أوربا، وردت ضمن «المؤلفات النظرية» التي كتبها هانري آرنولت دي زوول (ت سنة ١٤٦٦ م) (٢٠٦): القسم الثاني منها خاص بالموسيقى ويتضمن سلسلة من الرسوم «التقنية» تتعلق بعدد من الآلات، من بينها العود، ترافقها نصوص كتبت باللاتينية، تفسر الرسوم الهندسية وتشرح المراحل المتتالية للصناعة، (صور ١٦٦) .

وهذه الوثيقة تبرهن على مدى التأثير الذي أحدثته حركة الترجمة للمخطوطات العربية، وذلك على مختلف الأصعدة، منها الهندسية والرياضية، بالتوازي مع انتشار الآلات العربية الإسلامية، خاصة آلتين الرباب والعود وما أحدثاه من تغيير جوهري في الموسيقى الأوربية. ومن الحقائق الملموسة لهذا التأثير، النتائج التي توصلت إليها الدراسات التي اهتمت بمعالجة القسم الخاص بالعود في مخطوط أرنولد، وبالتحديد، تلك التي اعتنت بمقارنته بما تضمنته المخطوطات العربية، وخاصة رسم العود الذي ورد قبل قرنين، في إحدى مخطوطات صفي الدين. (راجع صورة ١٢١) .



(١٦٦)



(١٦٧) ▼

وفيما يلي حوصلة للنتائج المذكورة (٢٠٧): يبدو واضحا أن تصميم الصندوق المصوت للعودين متشابه تماما؛ شمسية كبيرة تتوسط الوجه في العود الأوربي، حلت محل الشمسيتين الجانبيتين والأصغر حجما، في العود العربي. القسم العلوي للرسم الموجود على الوجه، عند مكان الاتصال مع الرقبة، هو أضيق عند أرنولت، وقد تم تخفيفه بقوس إضافي. مع ذلك، فإن الآلتين تخضعان إلى نفس المقاييس، باستثناء الرقبة، وهذا يظهر بوضوح عند تركيب التصميمين على بعض. (صورة ١٦٧) .

لقد سبق وقارنا بين العود حسب بيانات الكندي والعود كما جاء رسمه في مخطوط صفي الدين، ولاحظنا أن التصميم عند الكندي يأتي على النسب التوافقية الرئيسية الأولى، وهي:

(٢/١ - ٣/٢ - ٤/٣ = الديوان، الخامسة التامة والرابعة التامة)

بينما في تصميم صفي الدين - وكذلك أرنولت - تبرز توافقات جديدة، فلم تعد (الخامسة = ٣/٢) التي تحدد النسب بين طول الصندوق الصوتي وعرضه، لكن (الثلاثية الكبيرة = ٥/٤)؛ وموقع المشط وهو متطابق في التصميمين، يقوم حسب نص آرنولت، على نسبة (٦/١) من طول الوجه انطلاقا من تحت، أي على نسبة (الثلاثية الصغيرة = ٦/٥)...

وبالرغم من أن أرنولت لم يتعرض قط بطريقة مباشرة إلى أبعاد توافقية موسيقية، فإن كل النسب التي يقترحها يمكن أن تندمج فيها دون استثناء، وذلك كالآتي:

- مكان الشمسية يقع في منتصف المسافة التي تفصل المشط عن القسم العلوي للوجه (٢/١ = ديوان)
- قطر الشمسية يعادل ثلث عرض الوجه في نفس المكان (٣/٢ = خماسية تامة)
- قياس الرقبة يعادل نصف طول الوتر المهتز (٢/١ = ديوان)
- أقرب حاجز توافق للرقبة، تحدده نسبة (٦/٥ = ثلاثية صغيرة)
- تسعة أضلع / سير، ضرورية لتركيب الصندوق الصوتي، وهي نسبة (٩/٨ = بعد طنيني) ؛ وهو ما يتطابق مع ما ذكرناه سابقا على لسان ابن الطحان.

نفس المعطيات، نلاحظها بالنسبة للرسم الموجود بمخطوط صفي الدين:

- قطر كل شمسية، يمثل (٣/٢) من نصف عرض الوجه (= خماسية تامة)
- طول المشط يعادل نصف أكبر عرض للآلة (٢/١ = ديوان)
- طول الصندوق الصوتي يعادل ٨/٥ من الطول الكلي للآلة (= سداسية صغيرة)

جدول ١٥ : مقارنة بين مقاييس صناعة العود ا(لكندي - صفي الدين - أرنولت)

اجزاء العود	الموقع	القياس	النسبة الموسيقية
- الكندي			
أكبر عرض- الطول الكلي للآلة		٢/١	ديوان(مماثل عند صفي الدين)
عمق-أكبر عرض		٢/١	ديوان(مماثل عند صفي الدين)
طول الصندوق-الطول الكلي		٤/٣	رابعة تامة(٨/٥ صفي الدين)
طول الرقبة- الطول الكلي		٤/١	(٨/٣ صفي الدين)
بين عرض الصندوق وطوله		٣/٢	خماسية تامة(٤/٥ صفي الدين)
- صفي الدين+ ارنولت			
بين طول الصندوق وعرضه		٥/٤	ثلاثية كبيرة (٣/٢ = خماسية تامة عند الكندي
مكان المشط	على سدس(٦/١)طول الوجه انطلاقا من تحت	٦/٥	ثلاثية صغيرة
مكان الشمسية	في منتصف المسافة التي تفصل المشط من القسم العلوي للوجه	٢/١	ديوان
قطر الشمسية	يعادل ثلث عرض الوجه في نفس المكان	٣/٢	خماسية تامة
قياس الرقبة	يعادل نصف طول الوتر المهتز	٢/١	ديوان
اقرب حاجز توافق للرقبة	تحدده نسبة	٦/٥	ثلاثية صغيرة
أضلع/سير	تسعة ضرورية لتركيب الصندوق الصوتي	٩/٨	بعد طنيني
- صفي الدين			
قطر كل شمسية	من نصف عرض الوجه	٣/٢	خماسية تامة
طول المشط	بالنسبة لأكبر عرض للآلة	٢/١	ديوان
طول الصندوق الصوتي	بالنسبة للطول الكلي للآلة	٨/٥	سداسية صغيرة

بعد أرنولت، يجب أن ننتظر قرنين لكي يعود الاهتمام لدى المنظرين الأوربيين، بمثل هذه المسائل [٣٠٨].

ولابد من تأكيد هنا، بأن كل ما سبق تقديمه من بيانات حتى الآن، يقيم الدليل على عمق العلاقة القائمة بين الموسيقى وعلم الهندسة، خاصة فيما يتعلق بصناعة الآلات... كما أنه يبرهن على مدى ما تركته المؤلفات الموسيقية العربية من أثر لدى الموسيقيين والمنظرين الأوربيين. وها هو **مارسان** يؤكد بدوره «أنه لا يوجد شيء في العود إلا وكان توافقيا»، معيدا للأذهان مقولة الكندي: «إن هذه الآلة ليس فيها شيء إلا وفيه علة فلسفية: إما هندسية، وأما عددية وإما نجومية» [٣٠٩].

٢ - آلة العود والتوجهات المستقبلية للموسيقى الأوربية.

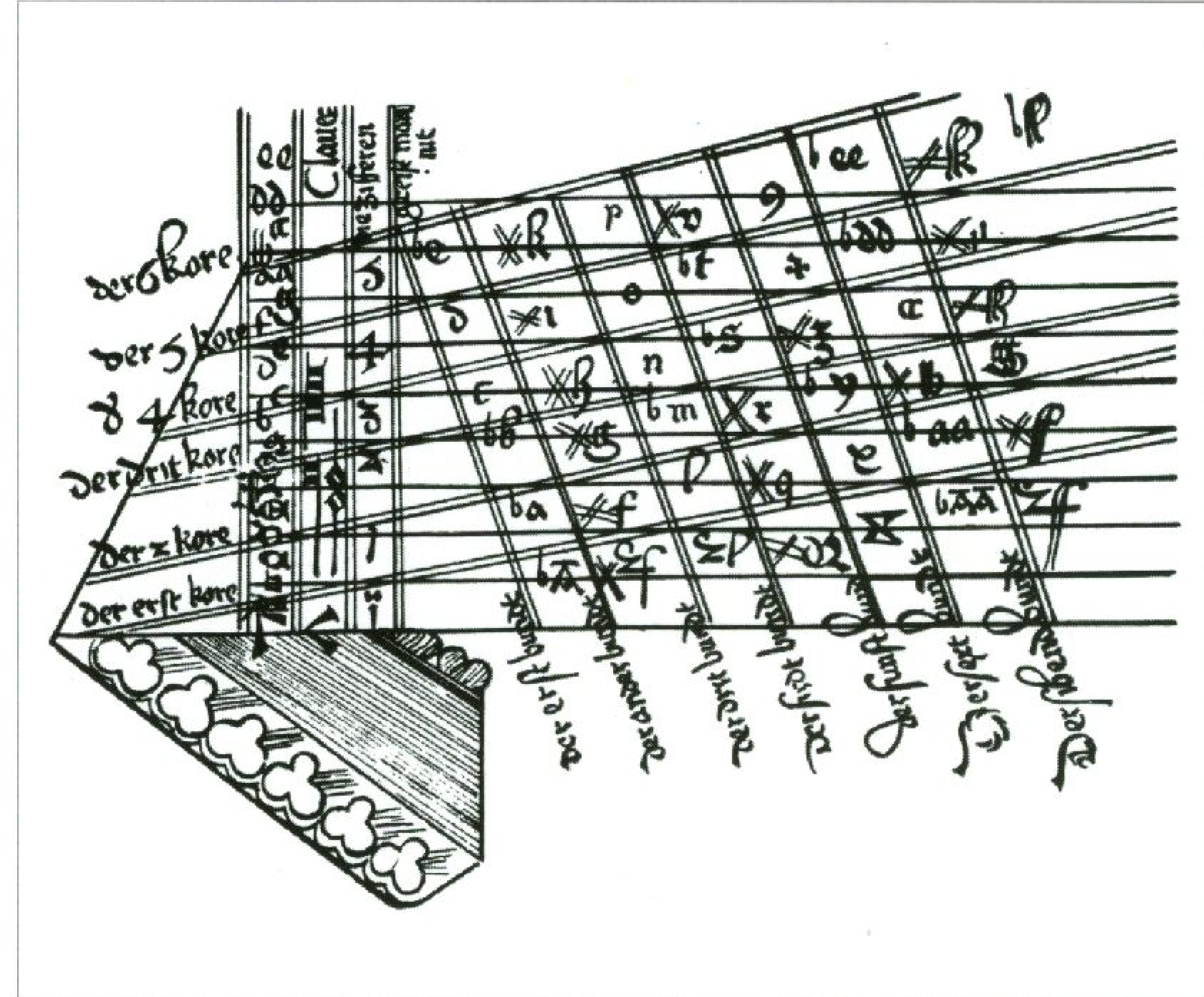
□ **الإضافات:**

تفنن المختصون في صناعة العود وتجميله، فكان يُختار له الخشب الجيد، وأحيانا يزخرف بالماس والأحجار الكريمة، خاصة عندما يصنع للطبقة الأرستقراطية وللأسر الحاكمة [٣١٠]... خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، بدأت النوايا تتجه إلى توسيع إمكانيات الآلة، فأدخل عليها عدد من التغيرات، نذكر من بينها:

■ **طريقة العزف:** كان للعود في العزف المنفرد، الصفحات الناصعة في الأدب الموسيقي الذي أطنب في وصف طرق العزف المليئة بالرشاقة والجمال والتفنن، حتى موفى القرن الخامس عشر. فمع استخدام المضراب أو الريشة الذي تواصل حتى القرن السابع عشر، انتشر نبر الأوتار بالأصابع، تماشيا مع الطرق العزف العمودي المستحدثة للتآلفات النغمية. استخدم النقر في البداية، الإبهام والسبابة بالتناوب؛ ثم أضيفت الوسطى والبنصر، مع اعتبار الخصوصيات الحركية والإيقاعية لمختلف الأشكال. القرن السابع عشر آثر التركيز بصفة خاصة، على الوضعيات المنشودة، مثل «الوضع المستعرض» لإصبع من أصابع اليد اليسرى على أحد الدساتين، وتنويع الأوضاع (البوزسيونات)، بينما كان تزايد الزخارف والتزيين يستدعي عزفا أكثر ليونة.

■ **إضافة الأوتار:** كانت الأوتار تتخذ من الأمعاء، وعددها في البداية، يتراوح بين أربعة أو خمسة أزواج من الأوتار، كل زوج منها يسوى على نفس الدرجة الصوتية، ويضاف وتر سادس مفرد في الجوابات... ثم أستعمل وتر ثنائي سادس في منطقة القرارات، أغلظ من الوتر الصداح بديوانين، ويسوى على مسافة الرابعة؛ وكذلك وتر سابع غير أنه لم يكن شائعا؛ ثم وتر ثامن ثنائي، وأضيفت أخرى مع ستة أوتار إضافية خارج الذراع بالنسبة للأعواد كبيرة الحجم، عددها من أربعة إلى ثمانية أوتار ثنائية.

■ **التسوية:** كانت في تغير مطرد، أكثرها شيوعا في القرن السادس عشر (صول١ - ري٢ - فا٢ - لا٢ - ري٣ - صول٣)، وفي القرن السابع عشر استعملت تسوية جديدة (لا - ري٢ - صول٢ - سي٢ - مي٣ - لا٣) ؛ أما الأوتار الإضافية خارج الذراع فكانت لا تستعمل إلا مطلقة، وهي تسوى على سلم نازل بداية من صول قرار.



(١٦٨)



◄ (١٧٠)

■ ظهور أولى المدونات الجدولية (تابلاتورة) المطبوعة، لآلة العود[٣١١]. وقد بين سباستيان فيردونغ [٣١٢] في صورة للوحة الدساتين، وجود ستة أوتار ثنائية وسبعة دساتين، موضحا أن الأعواد ذات الستة أوتار كانت أكثر شيوعا، بينما ذات الخمسة أوتار قليلة وذات السبعة أوتار لم تكن شائعة. (صورة ١٦٨).

كما كان الحال بالنسبة للمنظرين العرب، استعان الأوربيون بأوتار آلة العود في التدوين الجدولي، مستعملين الحروف الأبجدية والأرقام، واستمر ذلك حتى القرن الثامن عشر. ومن أشهر هذه الطرق، نذكر [٣١٣]:

– الإيطالية والإسبانية: اتجاهها من أعلى إلى أسفل أي من الحاد إلى الغليظ، تعتمد الأرقام ويطلق على كل وتر مطلق، صفر (٠).

– الفرنسية: اتجاهها من أسفل إلى أعلى أي من الغليظ إلى الحاد، وتعتمد الحروف الأبجدية موزعة بالتوالي، على كل وتر على حدة، ويمثل حرف أ (a) وتر المطلق.

– الألمانية: اتجاهها من أسفل إلى أعلى أي من الغليظ إلى الحاد، وهي تجمع بين الحروف الأبجدية والأرقام موزعة على التوالي من وتر إلى آخر مع تحديد الأوتار المطلقة بالأرقام.

□ **تنوع آلة العود منذ القرن السادس عشر:**

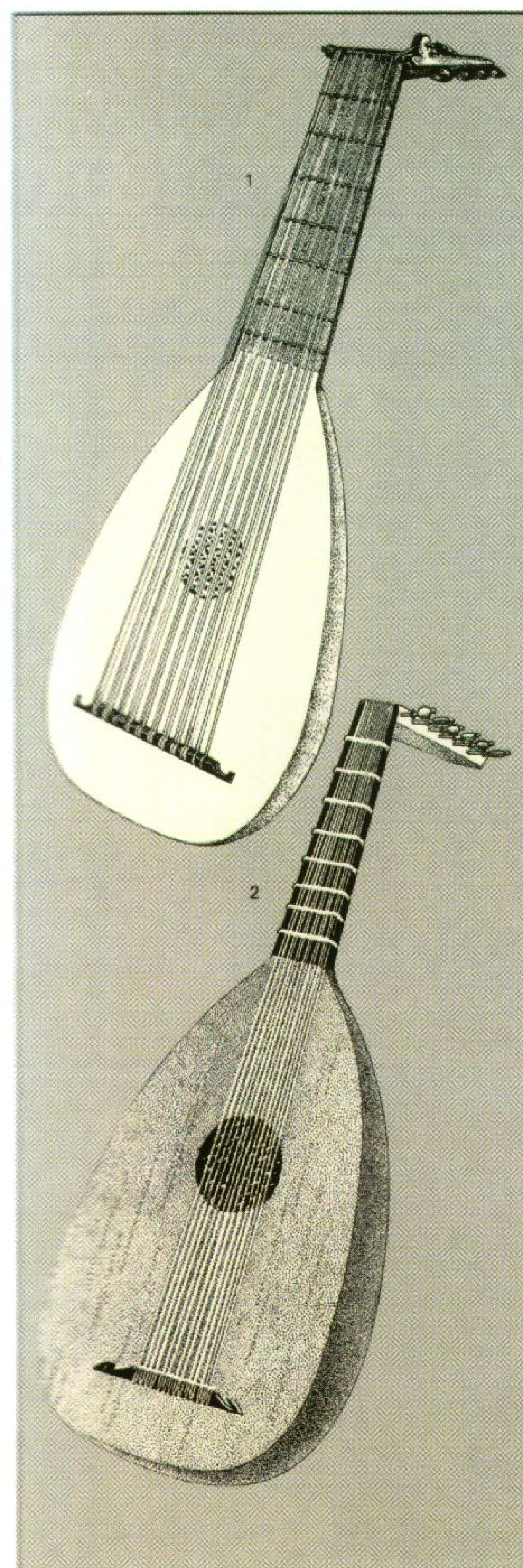
* **عود عصر النهضة:** استقر شكل العود في هذه المرحلة، على النحو التالي: الصندوق الصوتي كمثري الشكل، تكونه أضلع من الخشب المرقق الخفيف؛ الوجه مدور به فتحة وردية الشكل (نادرا في شكل حرف *f*) تتسم عادة، بثراء زخارفها. الذراع قصير وعريض نسبيا، به ملمس من الخشب الصلب، مجزأ إلى خانات ويحمل عادة تسعة دساتين من المصران، تتبع في تسلسلها، تتالي أنصاف البعد؛ وينتهي الذراع ببنجق مقلوب ومستقيم الزاوية. الأوتار تتخذ من الأمعاء، وتسويتها وإن لم تكن تخضع إلى نظام ثابت، فإنها عادة ما كانت تتبع بالنسبة لخمسة أوتار، التسوية التالية: (دو٢- فا٢ - لا٢ - ري٣ - صول٣)؛ لتصبح مع إضافة الوتر السادس (صول١ - دو٢ - فا٢ - لا٢ - ري٣ - صول٣) أو (لا - ري٢ - صول٢ - سي٢ - مي٣ - لا٣)، وهي ثنائية ما عدى الوتر الحاد فهو فردي(صور ١٦٩-١٧٢)





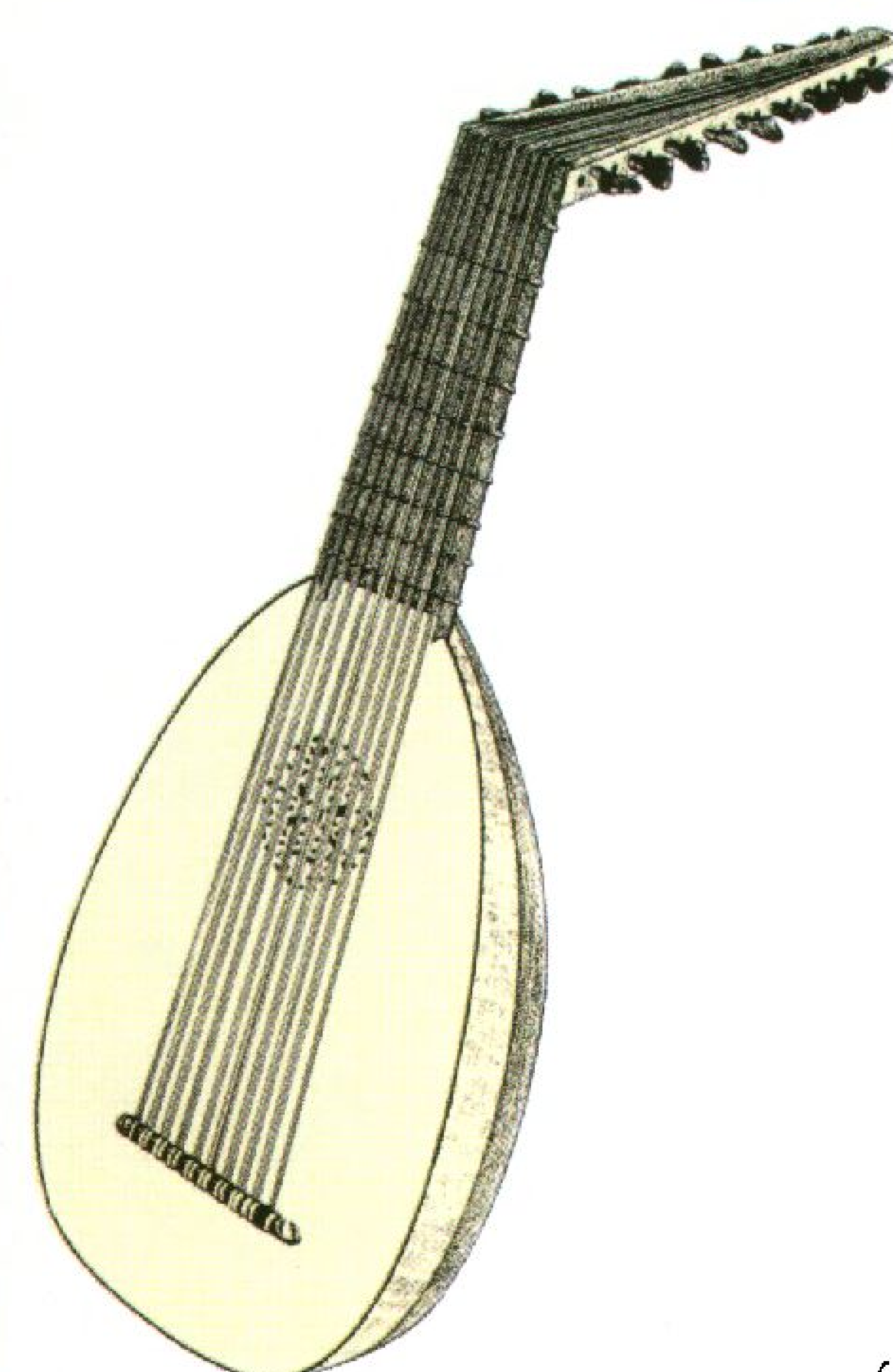
▼ (١٧٢)

(١٧١)

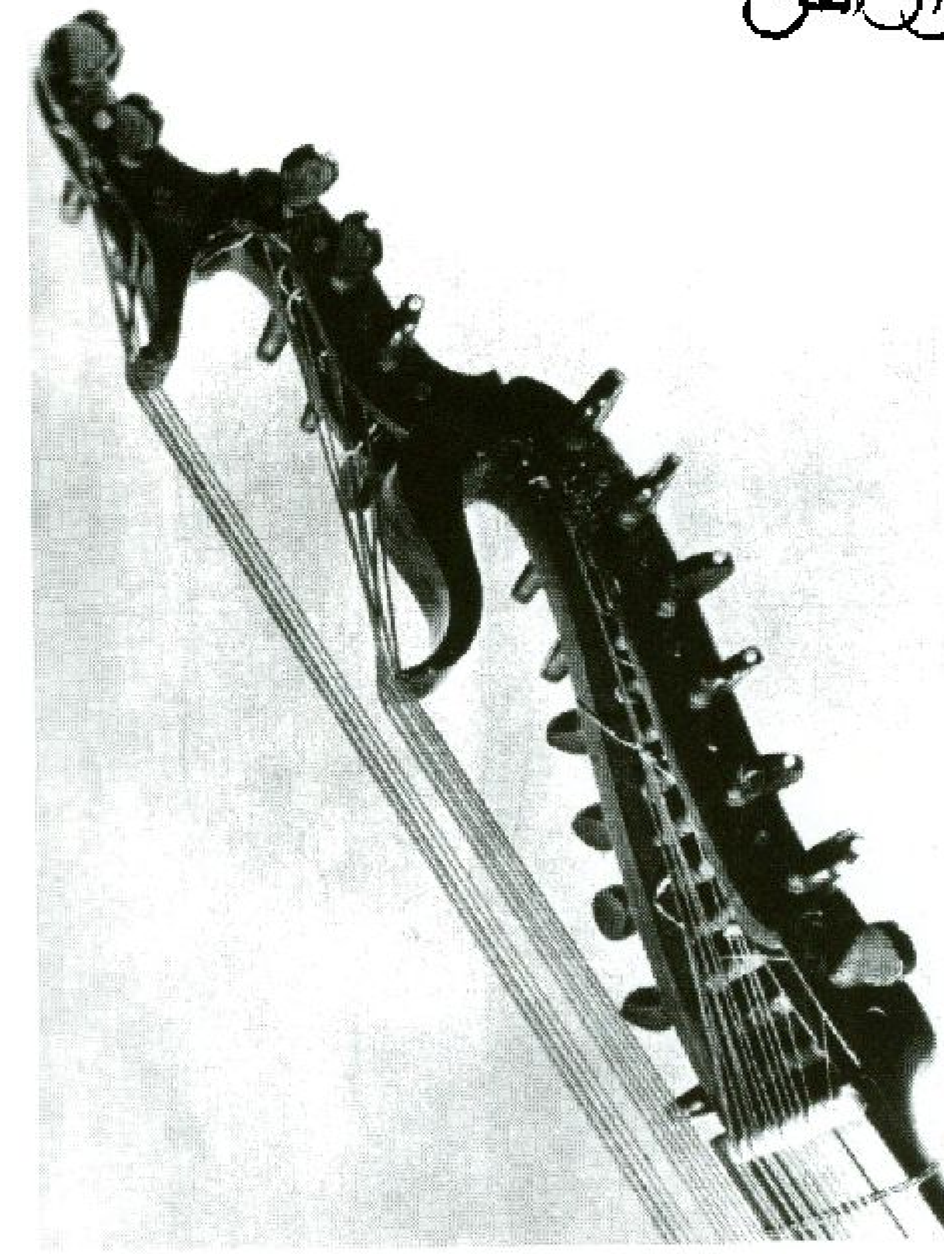




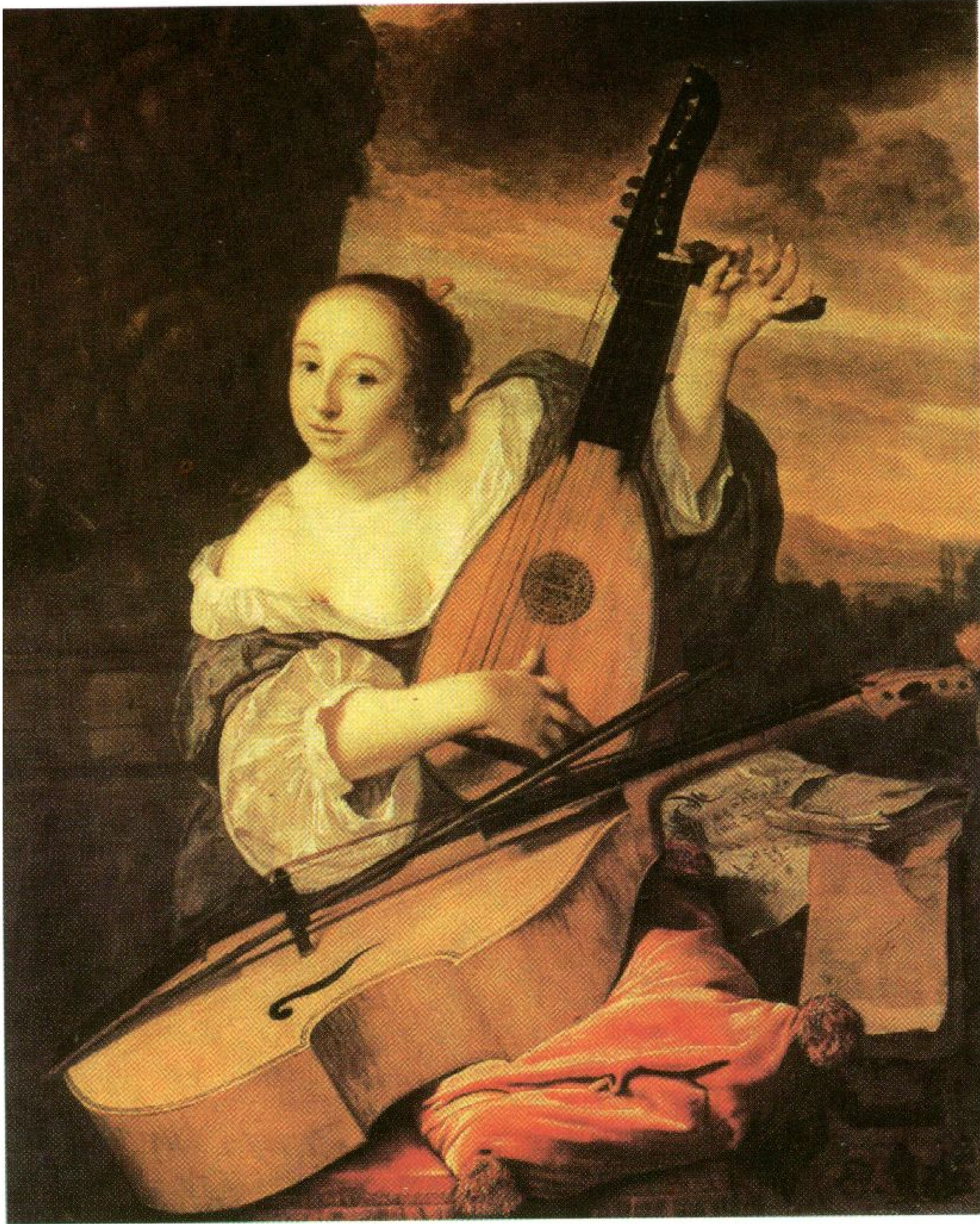




(١٦٩)



(١٧٥)



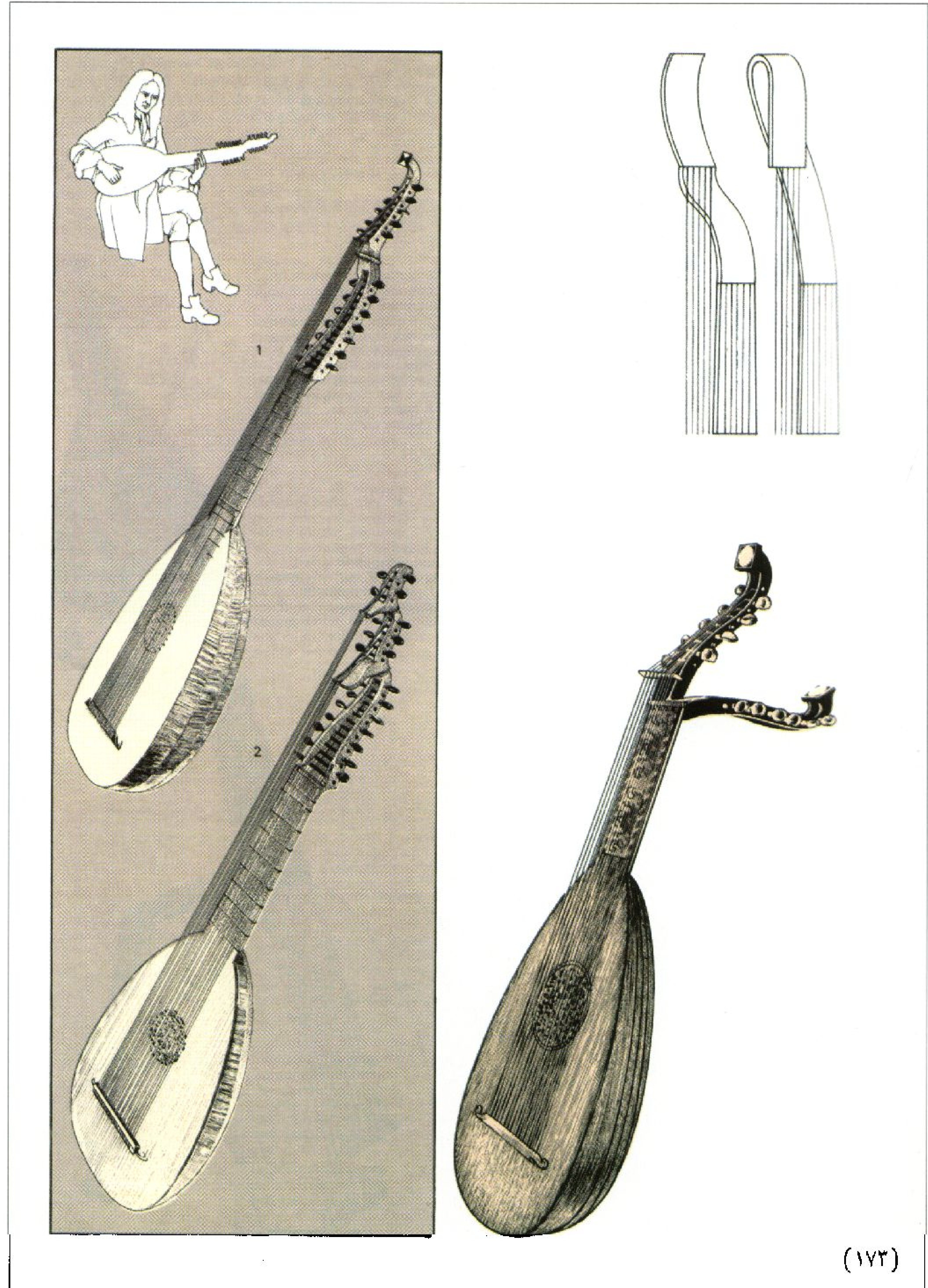
(١٧٦) ▲



(١٧٧)

ومع القرن السادس عشر، بدأت تظهر آلات عود مختلفة الأشكال والأحجام، طور فيها الصندوق الصوتي حتى يتم التعامل مع مختلف الطبقات الصوتية من الغليظة إلى الحادة. وقد حل الشكل اللوزي محل الشكل الكمثري وأصبح الذراع أكثر عرض لتحمل العدد المتزايد للأوتار. من الآلات المستحدثة، نذكر:

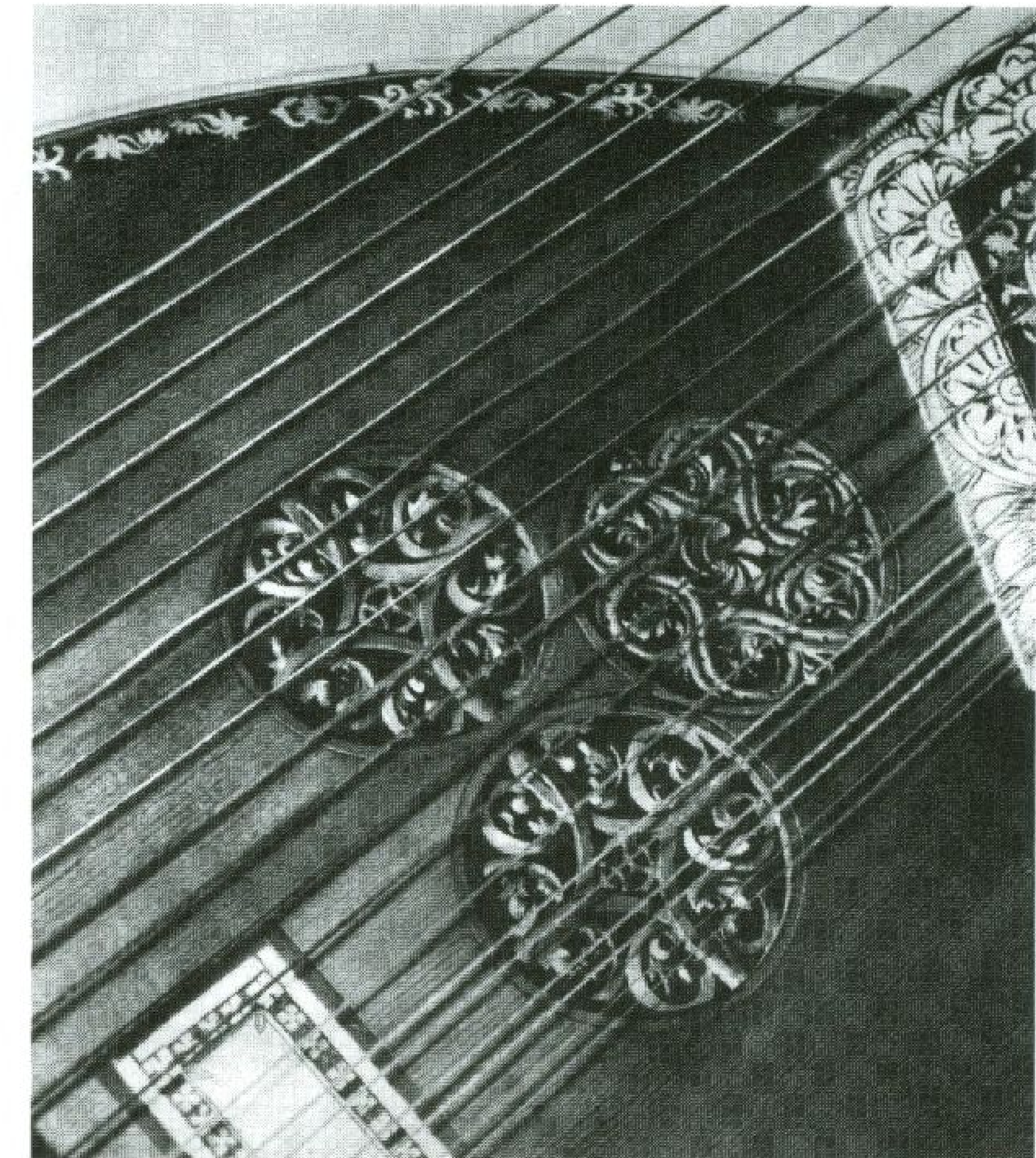
* **التيوربا** (théorbe, theorbo, theorbe, tiorba) : أولى الآلات كبيرة الحجم (الأرشي لوت)، ظهرت بإيطاليا في الثلث الأخير من القرن السادس عشر. وفي بداية القرن السابع عشر، تفرعت الآلة إلى نوعين: التيوربا الروماني الذي صار يعرف بـ الشيتروني (chittarone)؛ وتيوربا بادو (théorbe de Padoue) : صندوقه الصوتي مشابه للعود الصغير الصادح، غير أن الذراع عوض أن ينتهي ببنجق منحني إلى الخلف، فهو مجوف تمر عبره ملاوي تشد عليها ستة أوتار ثنائية، كما هو متعارف عليه في العود العادي، تسويتها: (صول١، دو٢، فا٢، لا٢، ري٢، صول٢) ويواصل الذراع حولي ٢٠ سم قبل أن ينحني إلى الأمام ليكون منجق ثان مائل قليل نحو اليسار بالنسبة للأول. به من أربعة إلى ثمانية أوتار مضعفة تكون خارج الذراع بحيث لا تستعمل إلا مطلقة، وهي تسوى على سلم نازل بداية من صول قرار. ومنذ فجر القرن السابع عشر وجد التيوربا بحجمين، أصغرها يحمل اسم تيوربينو (tiorbino). غير أن الآلة ذات الطبقة الغليظة كانت أكثر رواجا. كانت هي الآلة المحببة لملئ أوقات الفراغ بالنسبة للعائلات الأرستقراطية، تستعمل لمصاحبة الغناء، ولدعم المجموعات الآلية. زاحمت العود طيلة قرنين، ثم أهملت بدورها. (صور ١٧٣ - ١٧٧) .



(١٧٣)



(١٧٤)



(١٨٢)

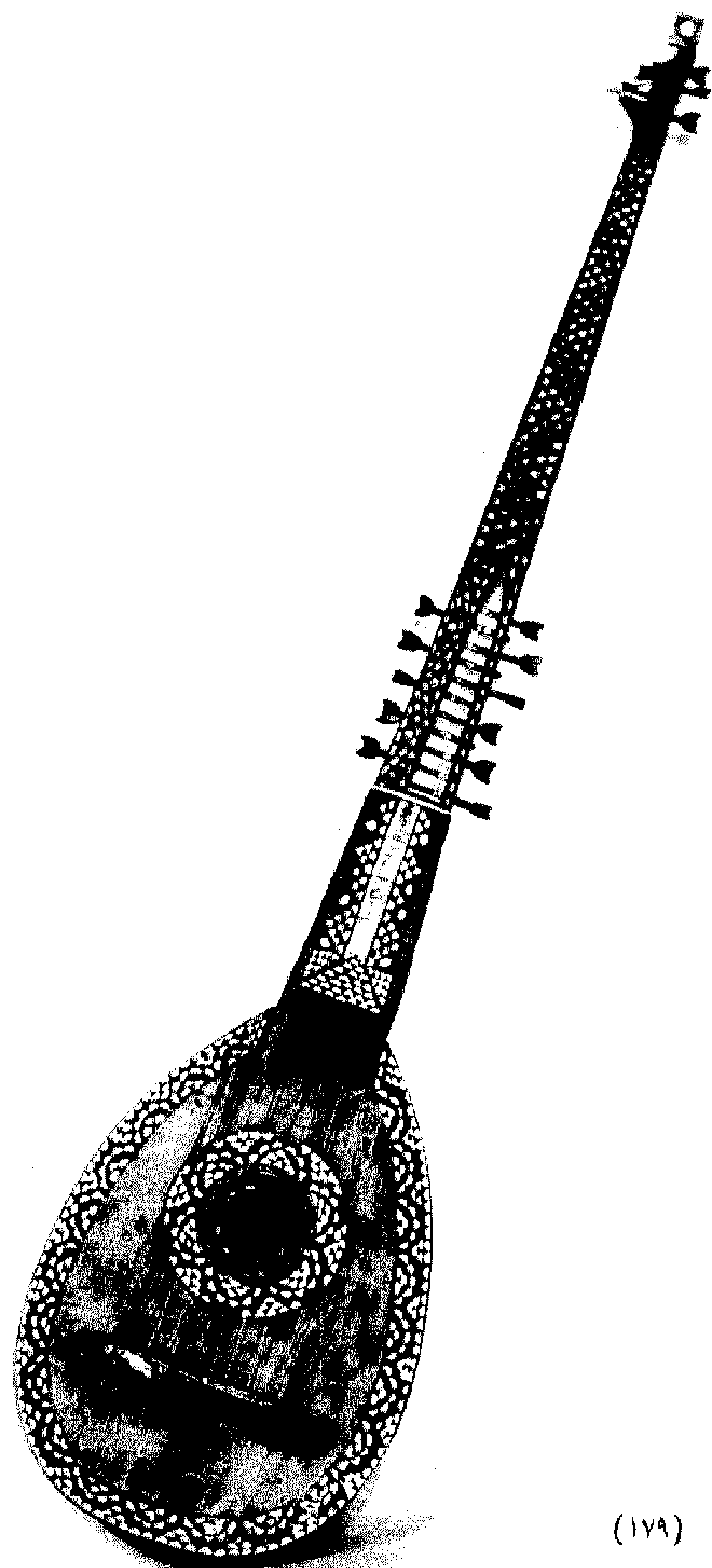


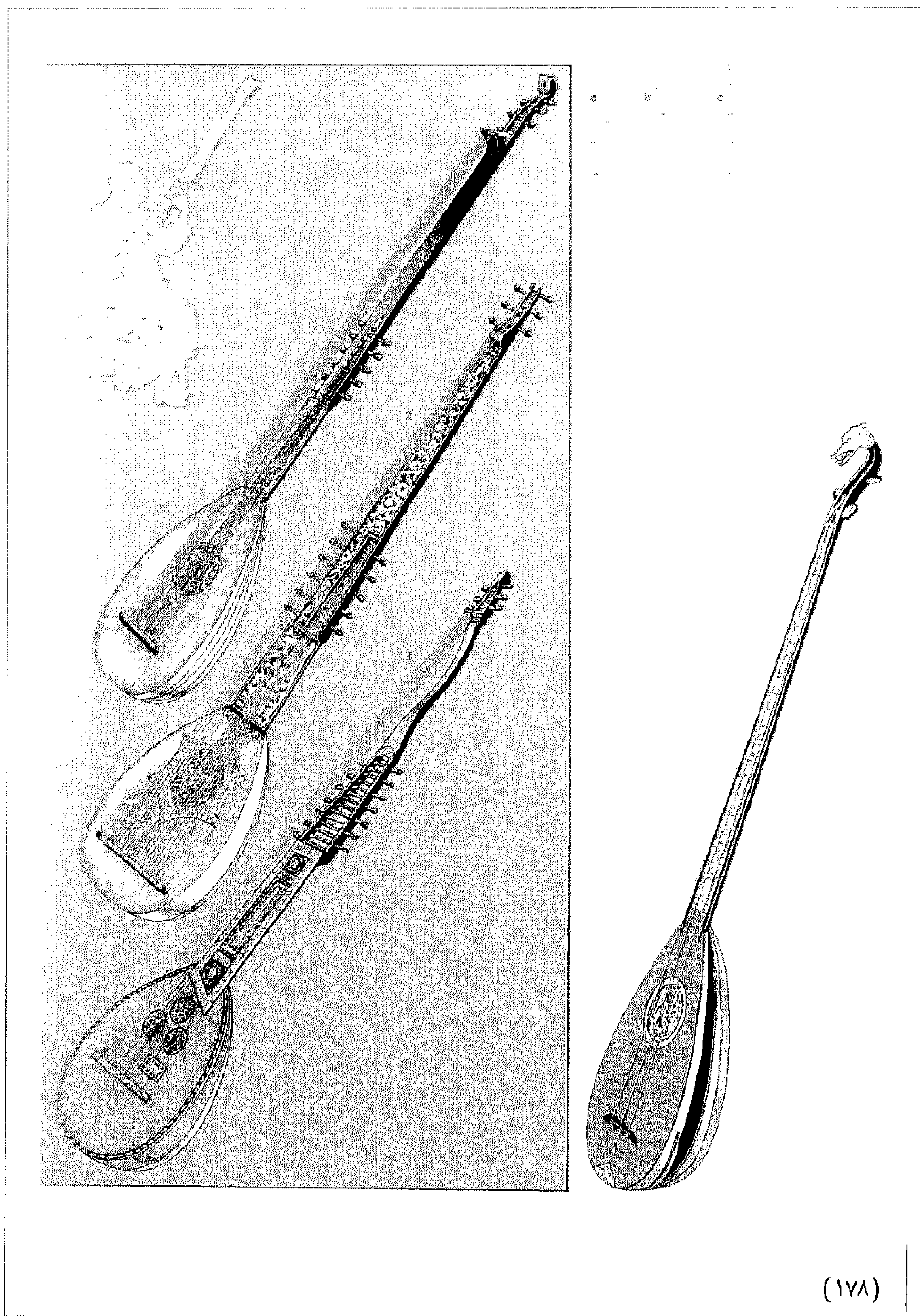
(١٨٣)

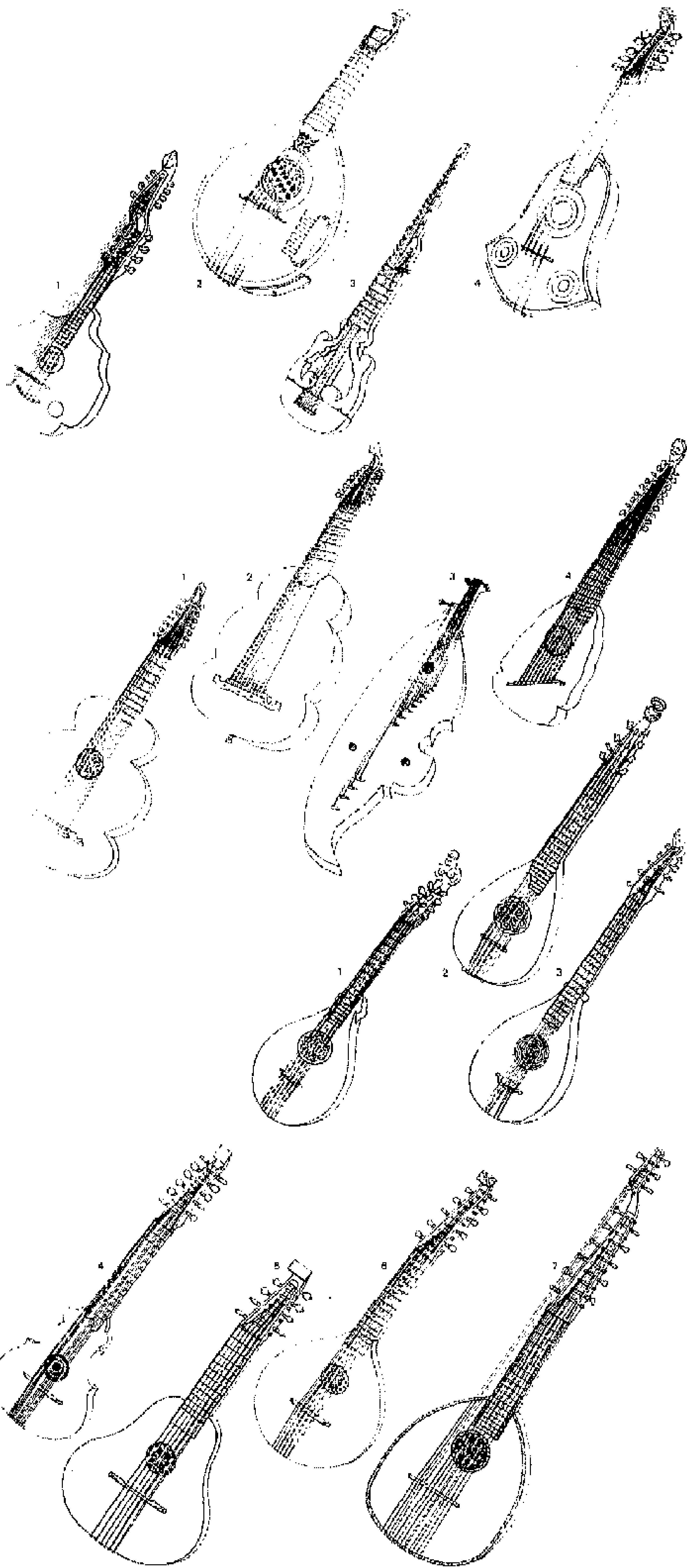


▼ (١٨٠)

* **الكيتاروني** (chitarrone) / (التيوربا الروماني) : أغلظ الأعواد الكبيرة، ظهر بإيطاليا حوالي ١٥٧٠، صندوقه معد لأوسع القرارات، وجهه يتسع إلى ثلاث شمسيات / عيون. يتسم ذراعه بطول غير عادي يمكن أن يصل إلى مترين تقريبا، ويزود عادة، ببنجقين وأحيانا ثلاثة تفصل بينها مسافة ٢٠ إلى ٣٠ سم. أوتاره من مصران أو المعدن. بالبنجق الأول ستة أوتار زوجية العادية (تسويتها مثل التيوربا: صول١، دو٢، فا٢، لا٢، ري٢، صول٢) كل زوج على نفس الدرجة ما عدا الزوجين في الجواب فهي بين القرار والجواب، أي الديوان. البنجق الثاني، منحني إلى الأمام في شكل عكاز يحمل من ٤ إلى ٨ أزواج من الأوتار تقع خارج الذراع، وتسوى حسب السلم النازل (من فا١ إلى فا-١)، يمكن تغيرها حسب المقطوعة. الكيتاروني آلة لمصاحبة المغنين (نادرا ما يستعمل للعزف المنفرد)، كما أن عمق قراراته وقوة رنينه يمكنه من أن يحل محل الكلافسان لأداء القرار المتواصل؛ وقد لقي رواجا كبيرا في القرن السابع عشر، وإن كان استعماله لم يتجاوز منتصف القرن الثامن عشر. (صور ١٧٨ - ١٨٣).


(١٧٩)


(١٧٨)


(١٨٤)

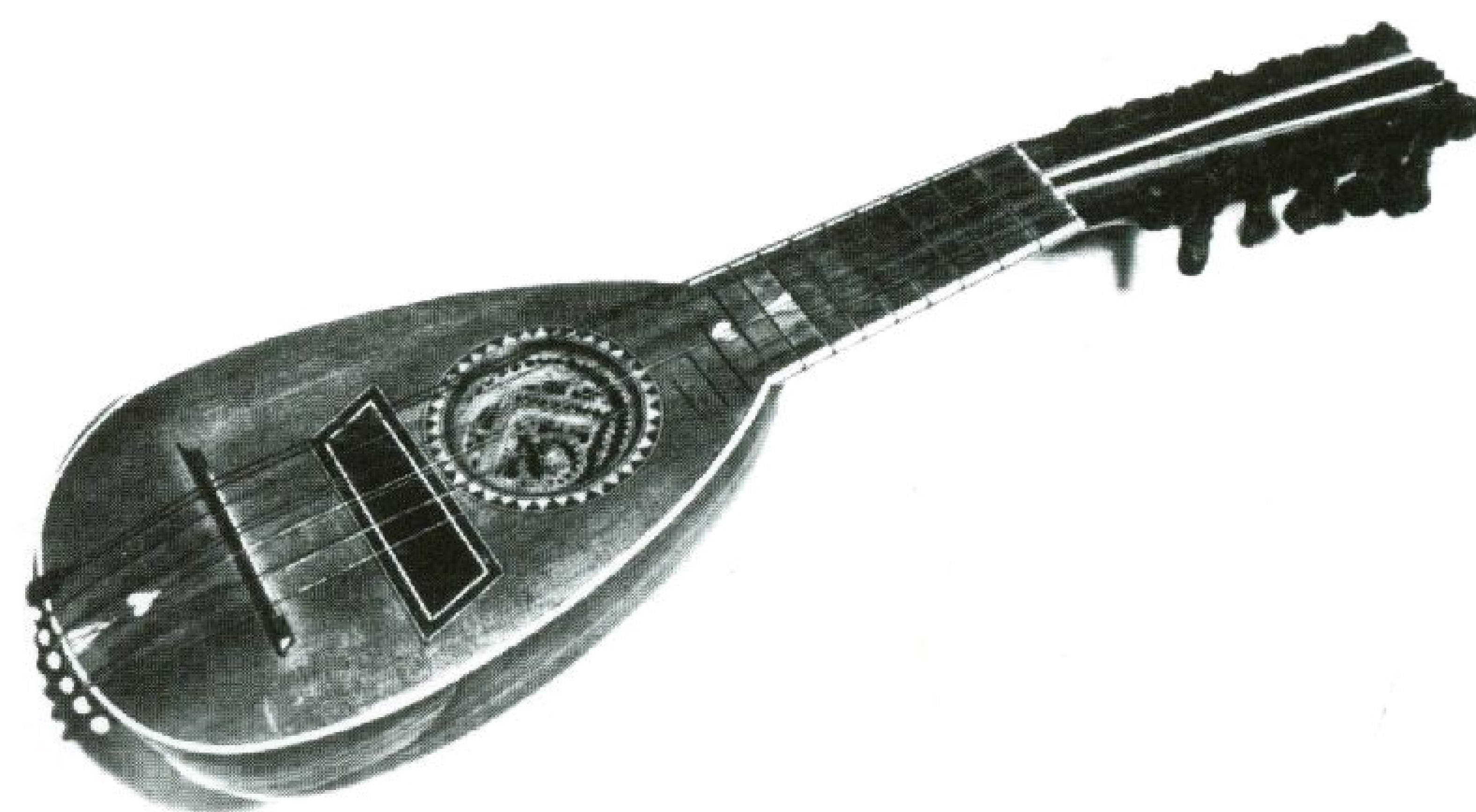
إن الدور المرجعي الذي اضطلع به العود، لم يقف عند التدوين، بل تجاوزه ليكون العمود الفقري لموسيقى عصر النهضة، حيث أعتمد علية في مصاحبة الأغاني، وفي مختلف الأنواع الموسيقية الأخرى، كالبوليفونية الغنائية والرقصات والمتتاليات؛ إلى درجة أنه أثر بعمق على أسلوب آلة الكلافسان. بل من وحي آلة العود برزت بوادر الكتابة التوافقية العمودية (الهارمونية) والمعزوفات الآلية التي بدأت تتحرر تدريجيا، من طغيان الكلمة لتستجيب لإمكانيات الآلة وقدرات العزف عليها، ونتج تبعا لذلك، رصيد خاص بآلة العود (مقطوعات متنوعة للرقص والغناء (بلاّد- بلاته – أريا، كانسوني، الفروتولا، الفيلاسيكو، الموتيت والمادريغال، وغيرها)، وقد اعتنى عدد من كبار الملحنين بوضع مؤلفات خاصة للعود[٣١٤]. وكان العود أكثر الآلات استعمالا في الموسيقى الدنيوية، لم يخل منها مجلس من مجالس الطرب؛ ولا يوجد مؤلف، سواء في الموسيقى الكنسية [٣١٥] أو الدنيوية، إلا تعامل مع العود كـ «أضبط» آلة على الإطلاق، قبل أن يتعقد استخدامه مع القرن الثامن عشر. في الأثناء، كانت صناعة آلة البيانو قد قربت من الاكتمال، ونظرا لسهولة استعمالها وتجاوبها أكثر مع تعدد التصويت الذي آلت إليه الموسيقى الأوربية، تم اعتمادها بدلا من العود الذي بدأ في التراجع والانحسار، ليصبح مجرد آلة متحفية (باستثناء بعض المحاولات والتجارب المعزولة). وبعد فترة ركود طويلة، ها هو العود الأوربي يبرز على الساحة من جديد، ليستقطب اهتمام المختصين من باحثين وصناع آلات، وموسيقيين، فرادى ومؤسسات، يجتهد كل حسب قناعاته، لإحياء آلة العود.

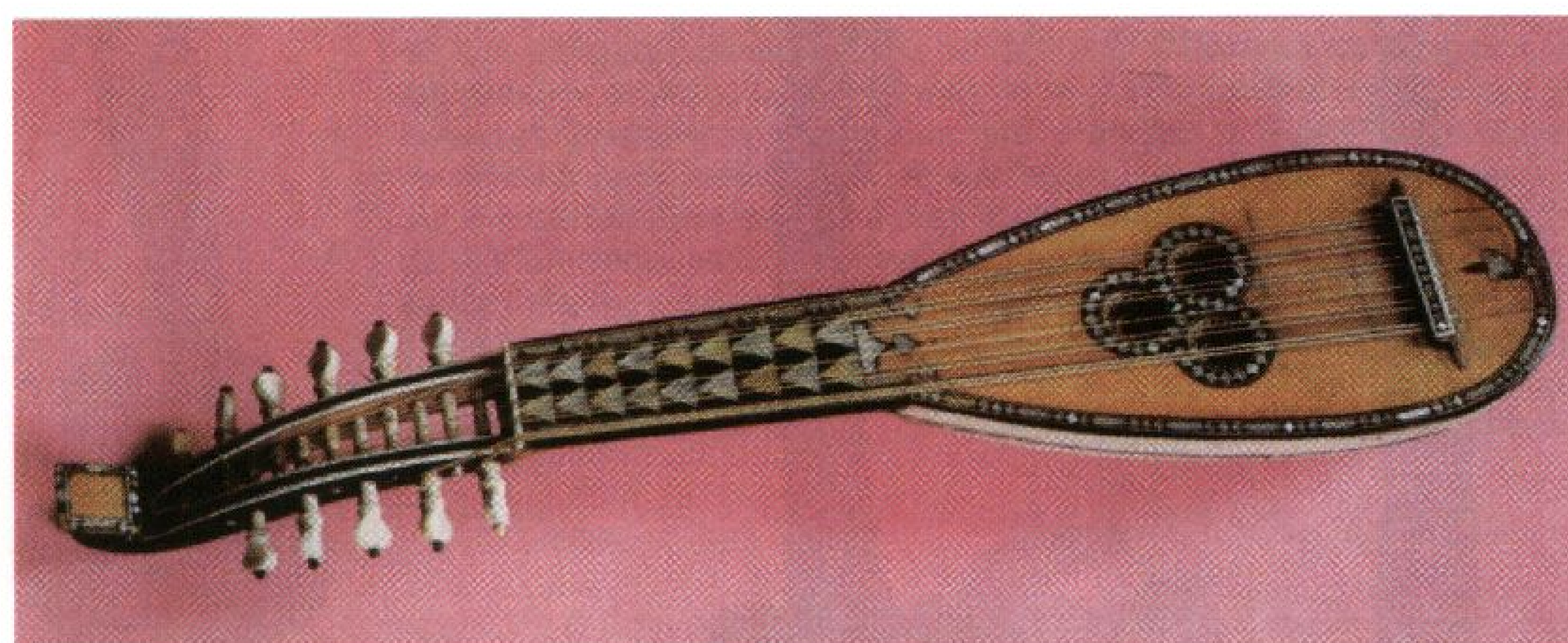
ب / تنوع عائلة العود وتوسع انتشارها.

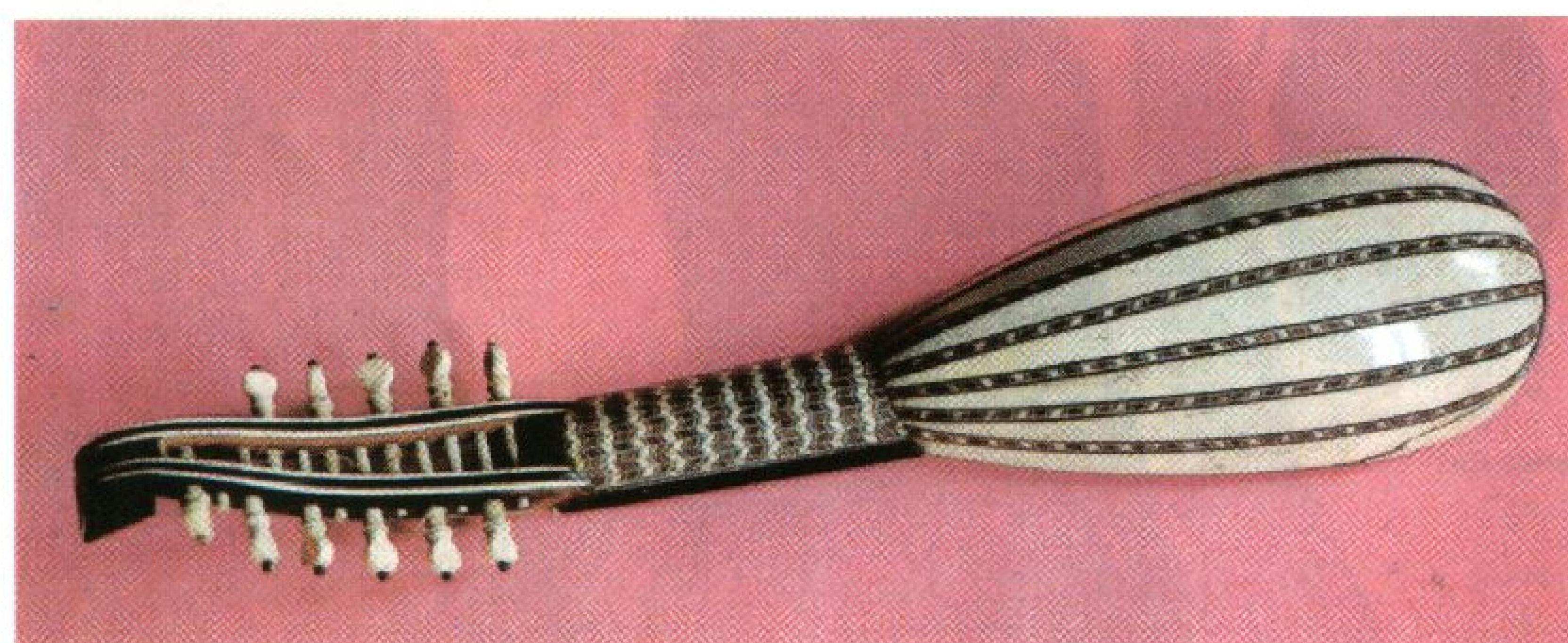
إن العناية التي حضي بها العود، وما أفرزته من اجتهادات وإضافات، بمختلف بقاع العالم، مكن من توسيع عدد الأعواد وتكاثر أنواعها. في أوربا، تفرعت عائلة العود، إلى مجموعة من الآلات، بعضها عرف ولا يزال، انتشارا واسعا، منها: الماندور/ الماندول (mandore / mandole)، والماندولينة (mandoline)، والسيستر (cistre)، والباندورية ...(bandurria) وخاصة عائلة القيثار (guitare) ذات العنق الطويل، والتي شهدت منذ ظهورها بإسبانيا في القرن العاشر، تنوعا مطردا جعلها تواكب مختلف التوجهات التي شهدتها الموسيقى في العالم إلى يومنا هذا. (الصور ١٨٤ - ١٩٠) .

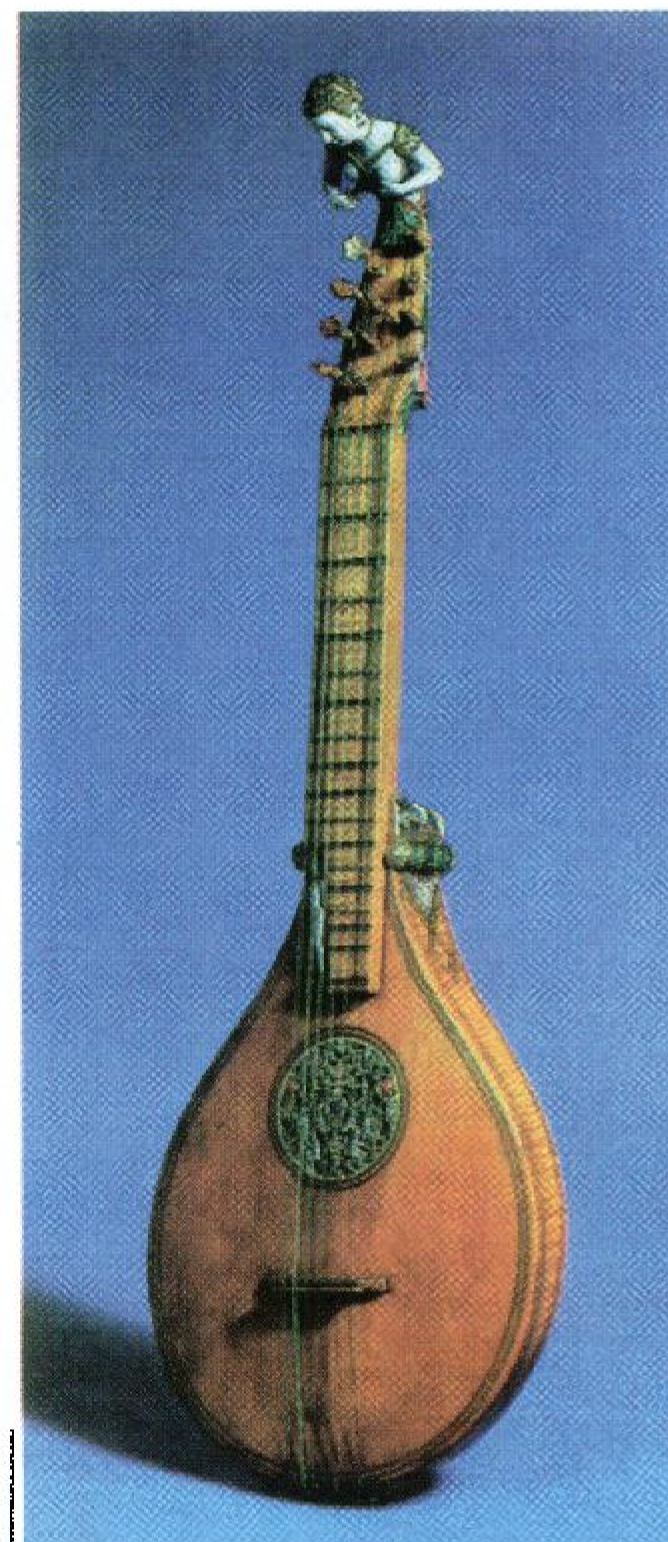

(١٨٨)


(١٨٩)


(١٨٥)




(١٩٠أ - ب)


◄ (١٨٧)


(١٨٦)

تتواجد آلة العود في أماكن عدة من العالم، وتشكل كآلة رئيسية، حجر الزاوية في أكثر من نظام موسيقي. ووإذا ما اقتصرنا على العود ذو الذراع القصير، نلاحظ أن النموذج العربي الإسلامي بصنفيه: العود والطنبور، قد انطلق أيضا، في اتجاه أوربا الشرقية: اللاوتا / lavouta (تركيا)؛ الكوبزا / cobza (رومانيا)؛الأوتي / uti (يوغوسلافيا). وكذلك نحو الجنوب الشرقي من آسيا حيث تأقلم هنا وهناك تحت اسم قمبوس / gambus (من تسمية يمنية لعود قديم). وواصل توجهه جنوبا طوال الساحل الشرقي لإفريقيا: الكبوزا / kabosa في مدغشقر وجزر القمر؛ والهودي/ hudi في الزنجبار... كما توجد نظائر له في آسيا، مثل البيبا / P'ip'a (الصين)؛ البيوا/ Biwa (اليابان)؛ وهو كذلك منتشر في العديد من التقاليد الموسيقية الأخرى، بأشكال وتسميات مختلفة. وتتضاعف النوعيات والتسميات إذا ما أضفنا الأعواد ذات العنق الطويل، خاصة في التراث الموسيقي الشرقي، مثل الطنبور والتار والستار والربُّوب والسارود، وغيرها مما لا يتسع المجال إلى ذكره [٢١٦] (صور ١٩١ - ٢٠٣) .



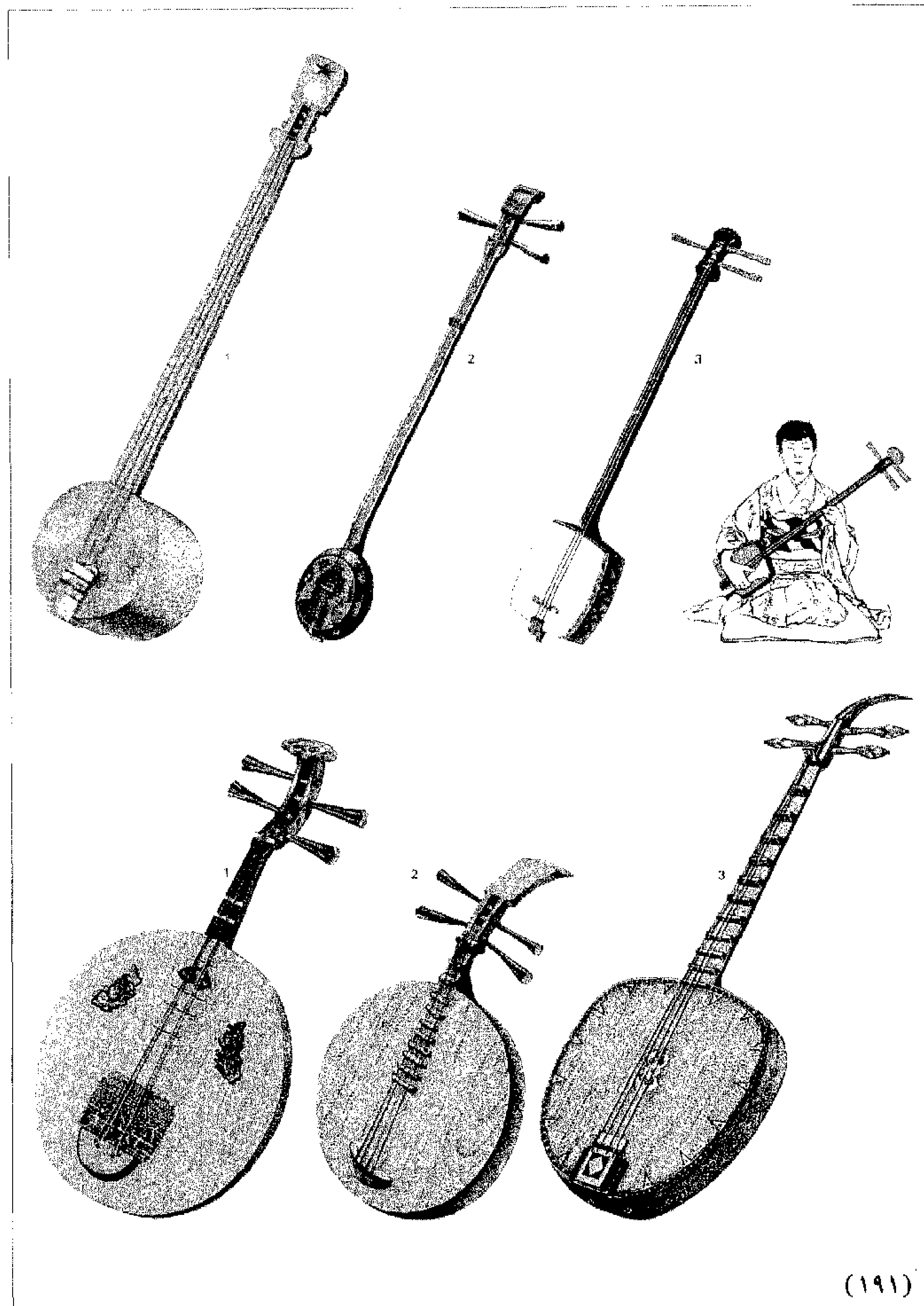
(١٩٤)



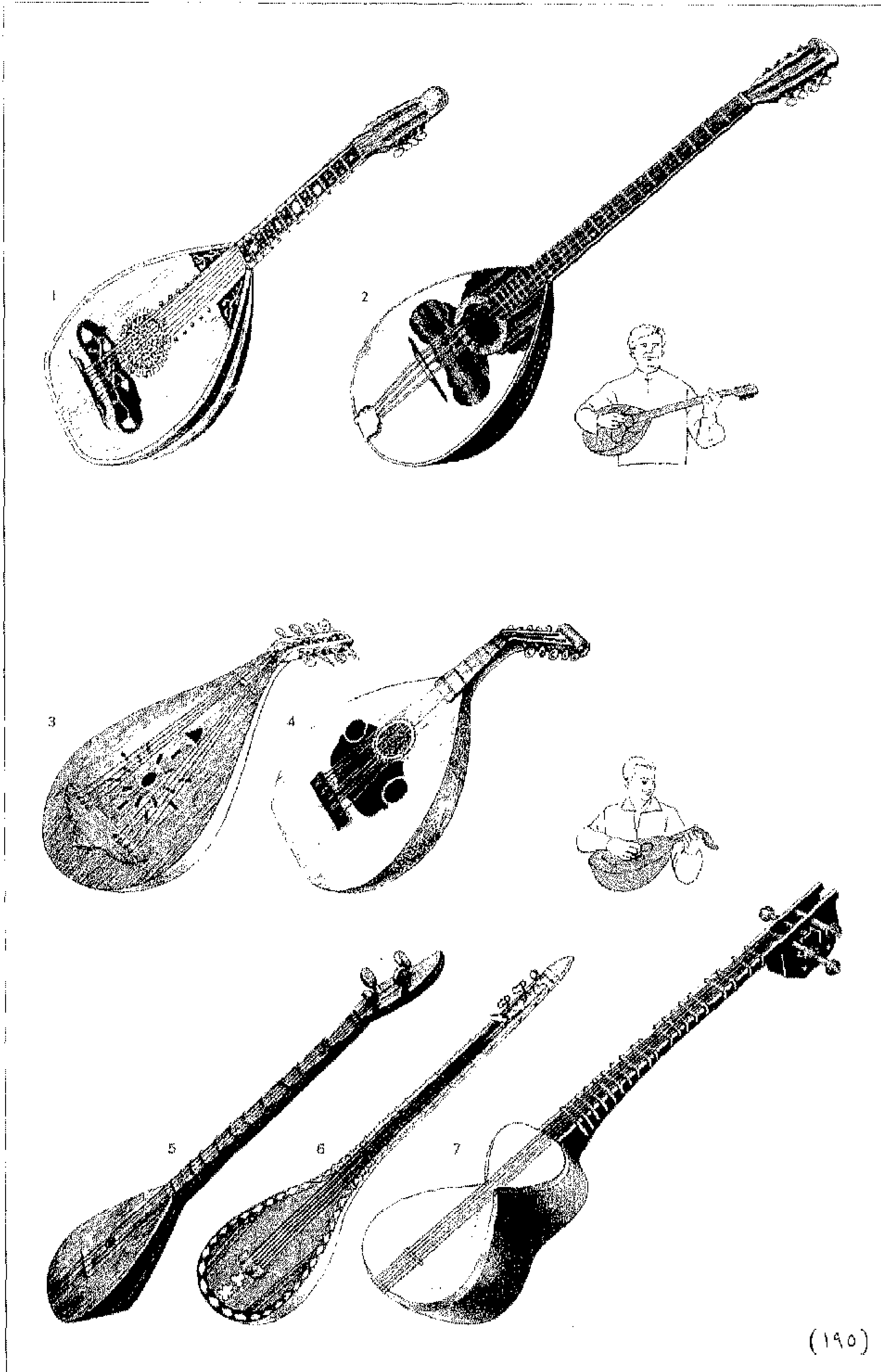
(١٩٢)

▼ (١٩٣)





(١٩١)



(١٩٥)


(٢٠٠

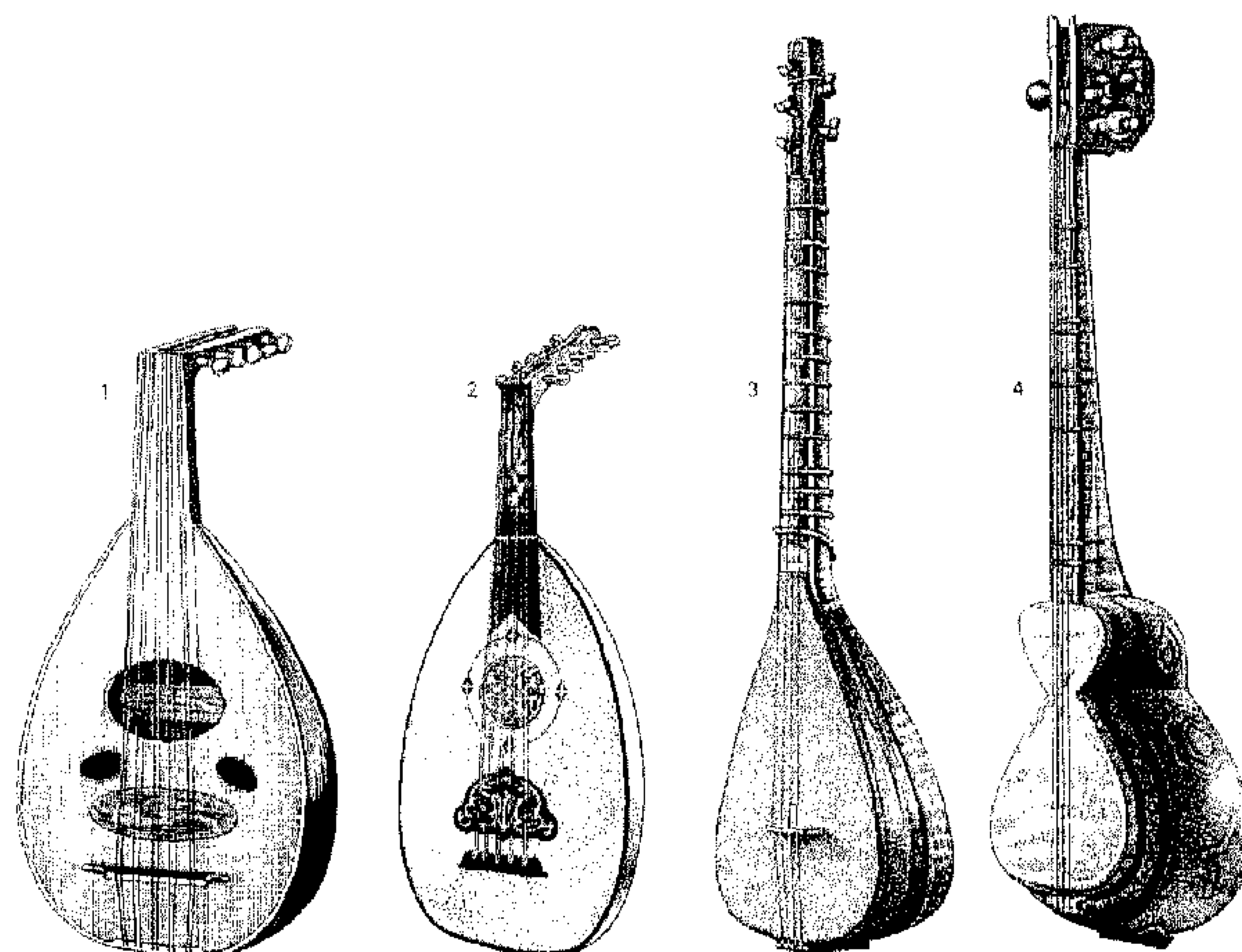

▼ (٢٠١)



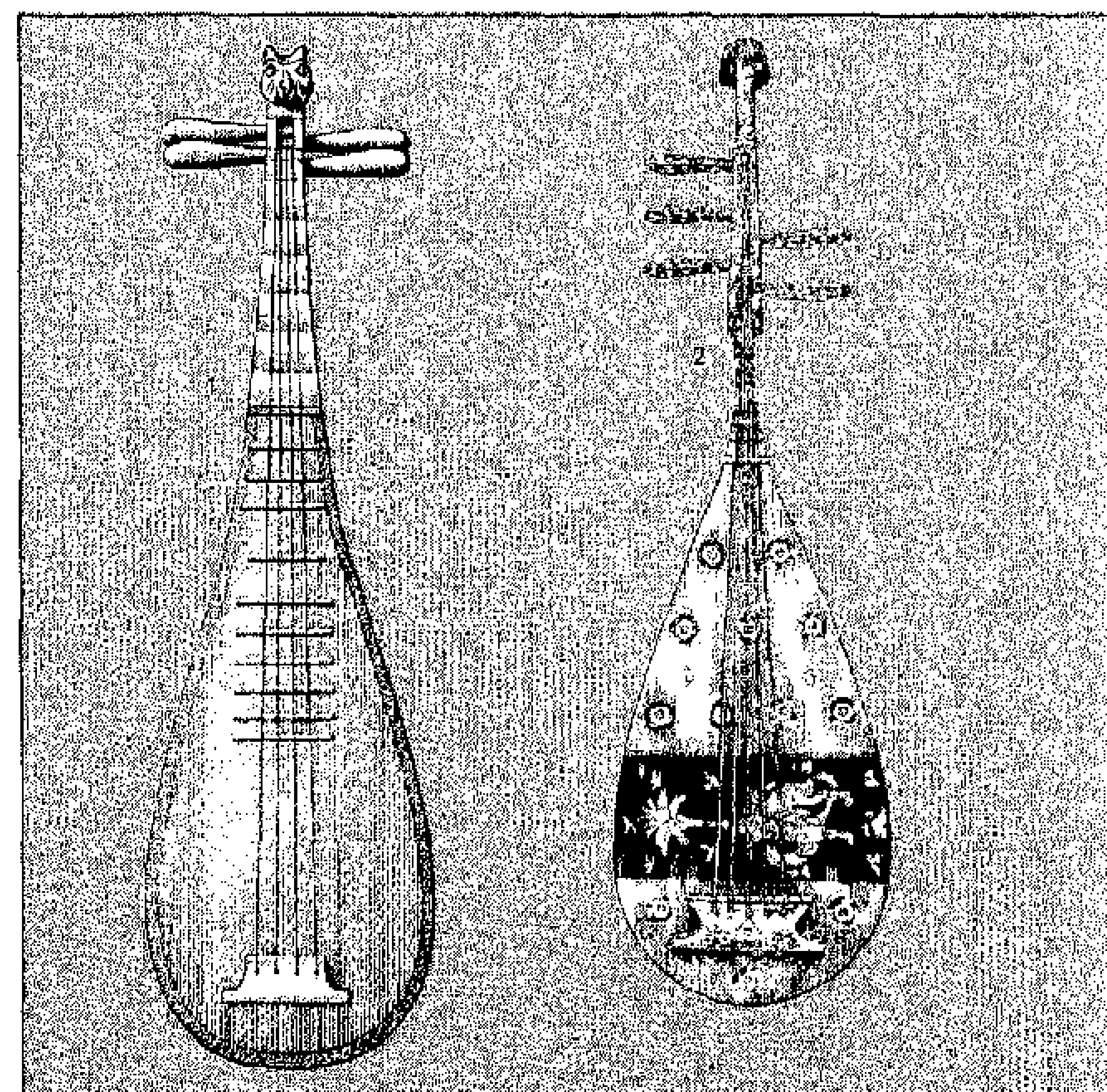
(١٩٨)

(١٩٩) ▼









(١٩٧)



(٢٠٢)



(٢٠٣)

٢٩٠) يتفق الباحثون على أنه كان تأثيرا علميا وأدبيا وخلقيا وفنيا، نفذ من طرق عدة، أهمها إسبانيا وصقلية وإيطاليا. بالنثيا: **تاريخ الفكر الأندلسي**، تر. حسين مؤنس، القاهرة ١٩٥٥، ص ٥٣٦-٥٤٠؛ لوبون: **حضارة العرب**...، ص ٥٦٦. ولم تكن الحروب الصليبية (٤٩١-٦٩٠ هـ / ١٠٩٧-١٢٩١ م) سببا كما يردد على العموم.

٢٩١) راجع في هذا الموضوع، فارمر (Farmer: Historical Facts for the Arabian Musical influence)، لندن، ١٩٣٠ (١٩٧٠)، ٣٧٦ ص؛ محمود قطاط (Guettat: La musique arabo-andalouse)، ص ١٠٣-٢٠١

٢٩٢) تفيد المراجع أن زرياب نقل إلى الأندلس كل ما سبقت معرفته لبلاد المشرق العربي، ثم أخذ يفتن فيها ويبتكر حتى توافر للأندلس ثروة من تلك الآلات لم يعرفه بلد قبله... كما أنها تشير إلى وفرة مجالس الطرب، وازدهار صناعة الآلات الموسيقية في أكثر من مدينة أندلسية. من ذلك هذا القول الذي نقل عن ابن رشد مخاطبا ابن زهر: «إذا مات عالم باشبيلية فأريد بيع كتبه حُملت إلى قرطبة حتى تُباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته حُملت إلى اشبيلية». وفي أحد مجالس قرطبة، «اشترك مائتان من المغنين والمغنيات يضربن بمختلف الآلات». راجع المقري: **نفح الطيب**...، I، ص ٤٦٢ ؛ III، ص ١٨٦-٢٢٤ (عن الشقندي: **رسالة الشقندي في فضل الأندلس**)؛ حفني: **زرياب**...، ص ٩٢-١٧٩.

٢٩٣) ريبيرا: **الموسيقى العربية في إسبانيا** (J. Ribera: La musica arabe)، ص ٣١٧.

٢٩٤) هالمهولتز (Helmholtz: Théorie physiologique de la musique)، ص ٢٧٤.

٢٩٥) عثر عليه في دير كوسين دي جيرونا (couvent des P. P. Caucins de Girone)، يقول فيلانويفا: «أنه يمثل جزء من مخطوط به مجموعة كتب حول الموسيقى، اكتشفه «فلان» من موريسكي مملكة غرناطة، أحد عازفي العود الذي يستحق التنويه لغزارة علمه وعمله». راجع:

Jayme Villanueva: iaje literario a las Iglesias de Espana, Valencia, 1821, t. XI

Rafael Mitjana: "L'Orientalisme musical et la musique arabe", in Le Monde de la musique,

I, Uppsula, 1906, p. 210-213.

ونحن لا نستبعد بأن لهذا المخطوط، علاقة بمؤلف وضعه الموسيقي الأندلسي ابن الحاسب المرسي الذي يعتبره التيفاشي القفصي: «خاتمة هذه الصناعة أدرك فيها علما وعملا ما لم يدركه أحد، وله في الموسيقى كتاب في جملة أسفار، وكل تلحين يسمع بالأندلس والمغرب فهو من صنعته» (**متعة الأسماع**...، الباب الحادي عشر).

٢٩٦) كان أثر الفن الأندلسي يتجلى في إنتاج العديد من الشعراء والموسيقيين، الأمر الذي يؤكده أكثر من مؤلف، منهم نائب أسقف هيتا، خوان رويز / Juan Ruiz : كتاب **الحب الطيب** / El Libro del Buen Amor. (أنجزه حوالي سنة ١٣٣٠، له طبعات عدة، آخرها تحقيق جان كوروميناس، مدريد، ١٩٦٧، ٦٧٠ ص؛ وميشال غارسيا، باريس ١٩٩٥). جاء كتاب هذا الشاعر حافلا بأسماء الآلات العربية، وهو يبدي إعجابه بالأغاني والرقصات الموريسكيات (las troteras y las danzadoras moriscas)، ويعترف بأنه وضع لهن عدة ألحان. ومن جملة ما يذكر، أغنية لقيت شهرة واسعة، عنوانها: «قلبي عربي» / Cabel el orabin أو Calbi garabi. يقول مطلعها: «Calvi vi calvi, calvi aravi»، وهو ما يعني حسب أحد المختصين: «قلبي يعيش في قلب آخر، لأن قلبي عربي» (غونزليس بالنثيا / A. Gonzales-Gomez : **تاريخ الأدب العربي بإسبانيا**، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٦٦٤ وما بعدها؛ إيميليو غارسيا غومز / "E. Garcia-Gomez: "La cancion famosa Calvi vi calvi, calvi aravi، **مجلة الأندلس**، عدد ٢١، ١٩٥٦، ص ١-٨؛ **تاريخ الفكر الأندلسي**، ص ٦٢٤-٦٣٠. ويعترف عديد المراجع بانتشار هذه الأغنية حتى أواخر القرن السادس عشر، حيث يذكرها المنظر الإسباني سالیناس / (١٥١٣-١٥٩٠)، قائلا: «هذه الأغنية والرقصة التابعة لها كانت كثيرا ما تؤدى بين الشعب وهما من أصل موريسكي، والأغنية إلى اليوم كلماتها عربية» (وقد دون اللحن على إيقاع خماسي).. كما يقدم الكتاب مجموعة أغاني ورقصات تحت عنوان «سلاطة» وهي كلمة عربية بمعنى خليط، في إشارة على ما يبدو، إلى التنوع بين الغناء والرقص.

(Francisco Salinas de Salamanque: De musica libri septem، كتب وطبع سنة ١٥٧٧، أعيدت طباعته بالتصوير، في مدينة كاسل، بارنرايتر / Kassel-Barenreiter، ١٩٥٨.

٢٩٧) عرفوا بتسميات عدة حسب مناطق تواجدهم: التروبادور/ Troubadour (جنوب فرنسا) والتروفار/Trouvère (الشمال الفرنسي) والمينسنجر/ المسترسنجر / Minnesinger - Meistersinger (ألمانيا)؛ وكذلك الجونكلور أو المينستريل / ... Jongleurs-Ménestrels – كان معظمهم يعتبر العود آلة أساسية، إلى جانب الفيولا العذبة. راجع، عبد الإله ميسوم: **تأثير الموشحات في التروبادور**، الجزائر، ١٩٨١؛ عبد الرحمن الحجي:

تاريخ الموسيقى الأندلسية، بيروت، ١٩٦٩؛ بيدال (Menendez Pidal: Poesia arabe y poesia europea) مدريد ١٩٤١؛

٢٩٨) العود وموسيقاه (Le luth et sa musique)، باريس (CNRS)، ١٩٨٠.

٢٩٩) نلاحظ ذلك، حتى في العالم الجديد حيث نشره المغامرون الأسبان (الكونكستدور)؛ وقد بقي في بعض الحالات باسمه الأصلي العربي، مثل «أللود / alaude» في الموسيقى الكوبية...راجع : قاموس جروف؛ هوزمان؛ زاكس؛ فارمر

Grove's: "Lute"; H. Husmann: Grundlagen, p. 98; Sachs: Reallexikon, p. 238; Farmer: "ud", Encyclopedie de l'Islam; New Oxford, I, p. 464; J. Ribera: La musica arabe..., p. 317

٣٠٠) صورة في مكتبة جامعة أوترخت - هولا ندا، يرجح أنها تعود إلى سنة ٨٣٢م تبرز الصورة رقبة نحيفة يبلغ طولها حوالي ثلاثة أمثال طول الصندوق الصوتي، وهي مقسمة إلى ستة دساتين. وتظهر صور ومنمنمات إسبانية من القرنين العاشر والحادي عشر الميلادي، نوعين من العيدان: الأول كمثري الشكل وقصير للغاية، والثاني صندوقه يميل إلى الضيق ومماثل في طوله مع الرقبة. للنوعين رأس غير مألوف يحاكي شكل حرفي اللام والتاء اللاتينية (T / L)، وتتفرع من الرقبة ثلاثة أو أربعة ملاوي. ومن المرجح أن هذا الشكل من الأعواد، هو من خيال الرسامين أو نتيجة عجزهم عن رسم منظور للعود الحقيقي ببنجقه المنحني إلى الخلف. وهذا ما تؤكده رسوم أخرى أكثر دقة، كما سنرى .

٣٠١) كانت الجزيرة قد خضعت لحكم ولاة مسلمين من تونس ثم من مصر على التوالي في الفترة بين عام ٨٢٧ و ١٠٦١. قبل غزو «روجيه الأول» لها، ودخولها تحت حكم النورمان، ومع ذلك بقي الأثر الإسلامي واضحا حتى حكم فردريك الثاني (١١٩٤-١٢٥٠) الذي جمع عددا كبيرا من المخطوطات العربية بجامعة نابلي / Naples التي أسسها سنة ١٢٢٤. إحسان عباس: العرب في صقلية، القاهرة، ١٩٥٩.

٣٠٢) لقد أسند رئاسة أولى جامعة أنشأها في مرسية (سنة ٦٦٧ هـ / ١٢٦٩ م) إلى العالم الأندلسي أبو بكر محمد الرقوطي، والتي توافد عليها الطلاب المسلمين والنصارى واليهود ليدرسوا على يده. آنجل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، تر. حسين مؤنس، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٤٥٧-٤٥٨؛

٣٠٣) من بين المراجع الشرقية التي أمر بترجمتها، توجد منه نسختان بمدريد وواحدة في مكتبة الإسكوريال (sig.T j 6) مدريد؛ نشره آرنالد شتايجر في زيوريخ عام ١٩٤١

٣٠٤) عمل ضخم ينسب إلى ألفونسو العاشر لأنه أنجز بمشاركته وتحت رعايته وإشرافه، مكتبة الأسكوريال (sig. J.G.2)

Monumentos Historicos de la Musica Espanola: Cantigas de Santa Maria de Alfonso X El Sabio, MEC 1023/3 - Madrid, 1979; J. Ribera: La musica de las Cantigas, Madrid, 1922; P. Higinio Anglés: La musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio (Etude et transcription), 4 vol. Barcelone, 1943-1964.

٣٠٥) (Monastère cistercien de Notre-Dame de Piedra en Aragon)، محفوظة بأكاديمية التاريخ - مدريد.

٣٠٦) (Oeuvres théoriques :Henri-Arnaut de Zwoll)، كتبت حوالي ١٤٤٠ (المكتبة الوطنية بباريس / مخ. لاتيني ٧٢٩٥). الترجمة الفرنسية والتحقيق، باريس، ١٩٣٢؛ ثم كاسل، ١٩٧٢؛ الفقرات الخاصة بالعود، تمت دراستها من قبل: يان هاروود (الذي أعاد صناعة الآلة) ؛ وكذلك جيرهار كريستيان سوهن؛ وكرفين كواتس.

G. Le Cerf & d'E.R. Labande: Les instruments de musique du XVe s., Paris, 1932; Fr. Lesure, Les Traités d'H.-A. de Zw. et de divers anonymes, Kassel, BV. 1972; I. Harwood: "A fifteenth-century lute design", in Lute Society Journal, Dublin, Dolmen Press, vol. II, 1961, p. 3-9; G. Ch. Sohne: "La géométrie du luth", in Musique ancienne, n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L, juin 1982, p. 4-8; K. Coates: Gemetry, proportion and the art of lutherie, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 18-19.

٣٠٧) Christian Rault: "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmonique", in Instruments à cordes du Moyen Age, Royaumont-France,1999, p. 56-61.

٣٠٨) Marin Marsenne (1588-1648): Harmonie universelle, Paris, 1636; éd. fac-similé du SNRS, Paris, 1965; Pablo Nassare (1664-1730): Escuela Musica, segun la Pratica Moderna, 2 vol., Saragosse, 1723-24, éd. fac-similé de l'Institution "Fernando el Catolico" (C.S.I.C), Saragosse, 1980.

٣٠٩). (Harmonie universelle, T. III, Livre 4, proportion II, p. 185) من الثابت أن مارسان أثناء تحضيره لكتابه، كان متحمسا لمعرفة المصادر العربية، ونزولا عند طلبه جلب له فابري دي بايراسك / Fabri de Peiresc (ت ١٦٢٧) من القاهرة، بعض المخطوطات، منها «الإنعام في معرفة الأنغام...» لـ شمس الدين الصيداوي (ت حوالي ١٥٠٥) قصد ترجمتها والاستفادة منها. الأمثلة عديدة، وبالتالي لا يمكن أن نتعجب من التشابه الكبير بين شروحات الكندي وأرنولد فيما يتعلق بالعود، فالكندي بالذات، كان محل اهتمام واسع منذ القرن الثاني عشر، من قبل المنظرين الأوربيين ، مثل الكونت سواب هارمانوس وغيره. يقول فيللوتو: « آلة العود تقدم كل النسب أو العلاقات التي تنتجها التقسيمات الرئيسية للوتر ... حين تفحصها جيدا، تشير إلى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي، والنظام الموسيقي الذي وضعه الإيطالي غويدو أرزو Guido d'Arezzo) (990-1050): لدرجة يستحيل علينا معها ألا نكون على يقين تام «بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر»، وهو يعترف «بأن هذا التشابه ناتج من أن غويدو أرزو - الذي عاش في وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوربا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبنتها إيطاليا، بدلا من مبادىء النظام القديم للموسيقى الإغريقية، تلك التي كانت قد فقدت سطوتها وتخلت عنها حتى الكنائس»، وصف مصر، الترجمة العربية، ج IX، ص ٣٥-٣٧.

٣١٠) وصلتنا نماذج من العود هي بمثابة تحف فنية نادرة، اهتم بجمعها وحفظها ثلة من عشاق الآلات الموسيقية، من ذلك مجموعة الكونت رايموند فوجر (أوجسبرج سنة ١٥٦٦)، تشتمل على ما يقرب من الأربعمائة آلة ثمينة، من بينها أكثر من مائة وأربعين آلة عود، يدل معظمها احتفاظ الآلة بالكثير من ملامح العود العربي.

٣١١) طبعت بالبندقية بين ١٥٠٧ و١٥١١، وهي مجموعة لخمسة كتب، أهمها كتاب يوهان آمبزويو دالزا / Joanambrosio Daza: Intabulatura de Lauto ، البندقية، ١٥٠٨. وقد وجد في مدخلها قطعة إهداء بعنوان «قلبي قاسطلياني» ، وهو حسب البعض، عنوان عربي حرفت كلماته فأصبحت « كالفي...»، راجع الهامش رقم (٢٩٦

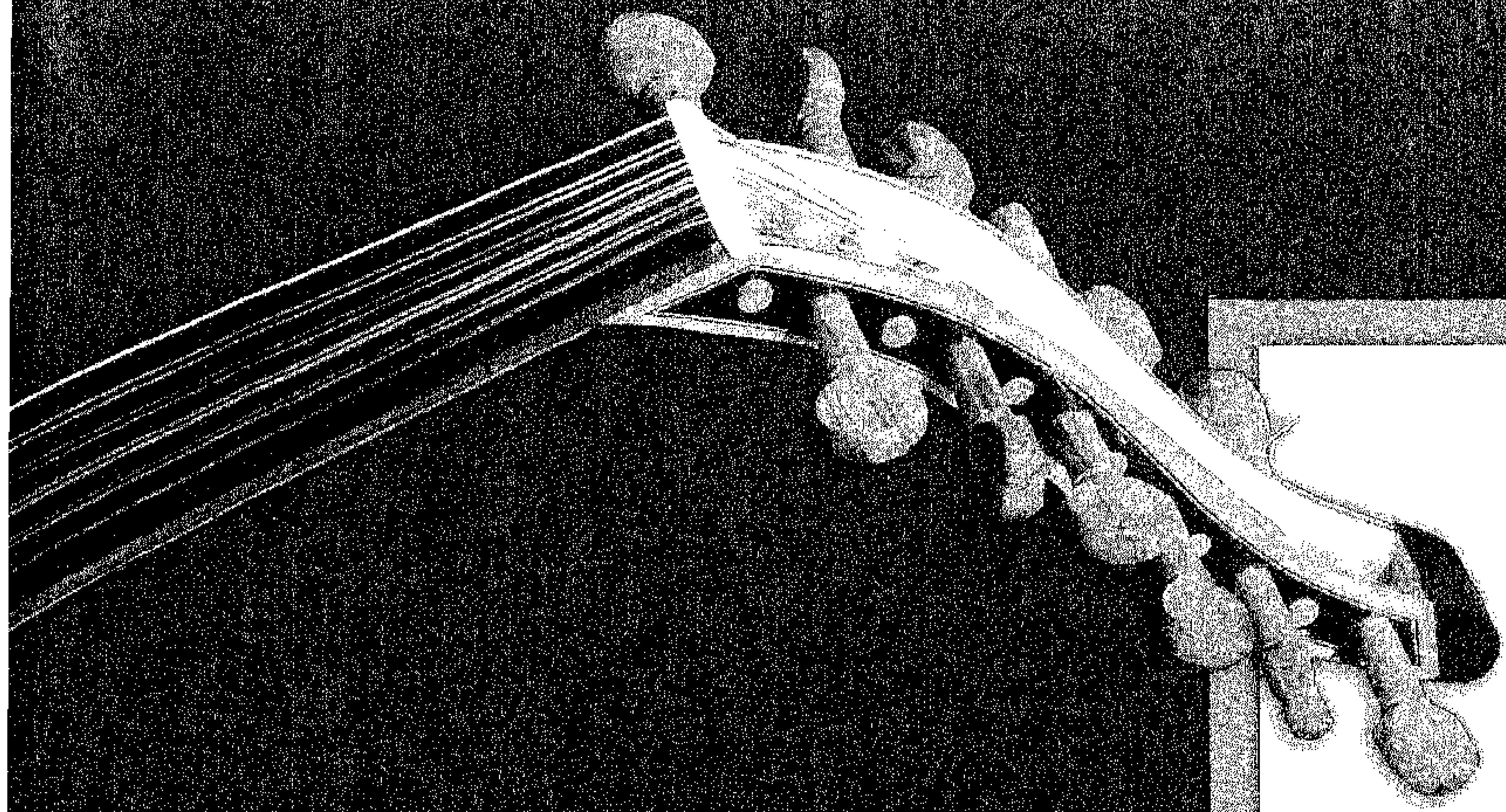
٣١٢) (Sebastien Virdung : Musica getutscht) ، بال ١٥١١م، أعيد طبعه أكثر من مرة، منها ط. أمستردام، ١٩٧٣. وهو أول مؤلف بالألمانية مسخر للآلات الموسيقية، أهميته تكمن في معرفة آلات بداية القرن السادس عشر ولدراسة التدوين الجدولي للعود والفلوت.

٣١٣) العود وموسيقاه، باريس (CNRS)، ١٩٨٠، ٢٤٦ص؛ صيانات محمود حمدي: تاريخ آلة العود وصناعته، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٥-٦٦.

٣١٤) أحد أهم الموسيقيين المختصين في العود وفي التأليف له: جون داولاند / (1562-1626) John Dowland، ومن بين كبار المؤلفي القرن الثامن عشر، الذين كتبوا للعود: فيفالدي، باخ، هاندل، هيدن وغيرهم... ويوجد حوالي ٦٠٠ مخطوط لموسيقى العود بين ١٥١٠-١٧٩٠، أنظر القائمة الكاملة، في بوئتيشر / W. Boetticher : [Bibliographie des sources de la musique de luth, Paris, CNRS, 1956]؛ [RISM VII, 1972]. وعدد كبير بالنسبة للمطبوعات، نفس المؤلف [art. Laut, in MGG VIII, 1960]؛ [RISM VII, 1972].

٣١٥) توجد صور عديدة لمشاهد دينية تظهر فيها ملائكة تعزف على العود، مما يدل على الحظوة التي كان يتمتع بها داخل الكنيسة، وذلك قبل اعتباره مع بداية النصف الثاني من القرن السادس عشر، من بين الآلات الدنيوية.

٣١٦) نأمل معالجة مختلف هذه الأنواع، في دراسة قادمة بعون الله.



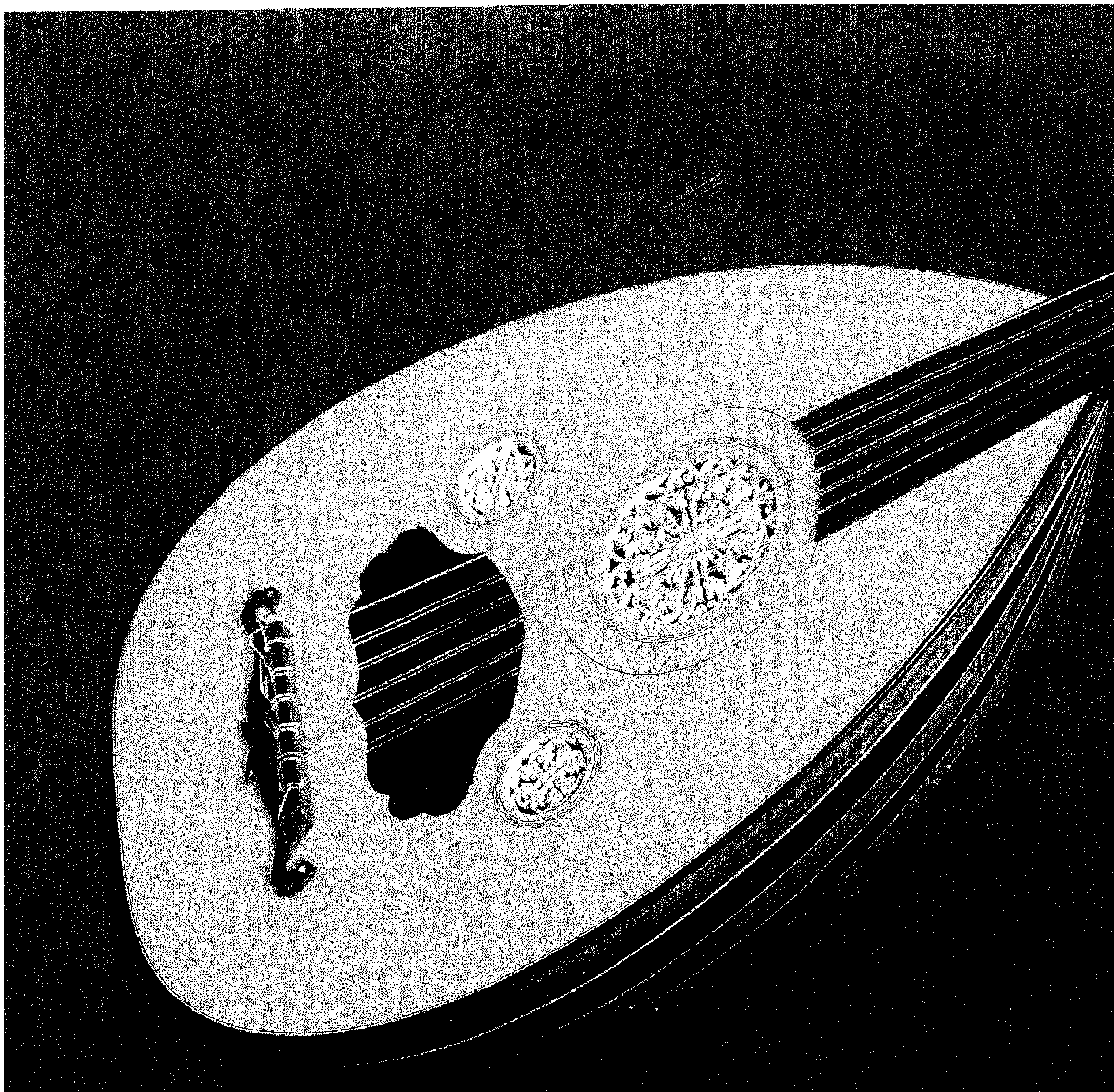
الباب الثالث

آلة العود في الموسيقى العربية الحديثة

عود جوت في الروض أعواده ❖ كل المعاني وهو رطب قديم
فحاز سجع الورق في شجوها ❖ ورقة الماء ولطف النسيم

(صفي الدين الحلي)





الفصل الأول

الثوابت



لاحظنا، كيف مرت آلة العود بمراحل متتالية من الإختبارات والتجارب في شكلها وأحجامها وتقنية صناعتها والعزف عليها، حتى استقرت على النحو الذي وصفناه. وبالتالي يمكننا القول، بأن العود الحديث المتعارف عليه الآن في الموسيقى العربية (وكذلك التركية والإيرانية)، هو ثمرة ذاك التطورالعريق وتواصل له. وباستثناء الدساتين التي لم تعد مستعملة، والمحاولات المحدودة لإقحام بعض الإضافات، بقيت الآلة محافظة على الثوابت التي حققتها في المراحل السابقة والتي لم يطرأ عليها تغيير جوهري يذكر، على مدى أكثر من ألف سنة تقريبا.

واستمر العود - رغم فترات الركود التي اعترضت مسيرته - يتبوأ الصدارة بين الآلات والفرق الموسيقية [٢١٧]. وهو داخل إطار التواصل المذكور، يتخذ في التراث الموسيقي العربي أصنافا تقليدية متنوعة، أبرزها:

- **العود المشرقي**: المصطلح عليه أحيانا بالعود «المصري» أو «الشامي»؛
- **العود المغاربي**، تختلف تسميته حسب المناطق: العود «العربي» ، «الرمال»، «النقلاب» أو «الصويري»، وكذلك «الكويترة» .
- **العود بالجزيرة العربية**: «القنبوس» أو «الطربي»؛

أ / العود التقليدي

يبدو واضحا، أن العود المشرقي وهو الأكثر انتشارا اليوم، في فضاءات / مواطن الموسيقى العربية والتركية والإيرانية، بقي في وضعه الحالي، متقاربا مع ما ذكره في شأنه المنظرون العرب القدامى؛ وإن كانت معلوماتنا اليوم أكثر وفرة ودقة، فيما يتعلق بمختلف تفاصيل الآلة [٢١٨]. علما وإن العود المغاربي في شكله العام، بقي هو الآخر محافظا على هذه المواصفات، وتميّزه يكمن في جزئيات تتعلق أكثر بالحجم ونسب القياسات، وبصورة أوضح في طرق التعديل والعزف كما سنرى.

وفيما يلي وصف إجمالي للعود التقليدي المتعارف عليه اليوم، ويكفي الرجوع إلى ما أوردناه في الباب الثاني، حتى يتبين لنا عمق التقارب بين آلة العود في المرحلتين، القديمة والحديثة.

١ - مورفولوجية الآلة:

يكاد ينحصر حجم العود المتداول اليوم، في ثلاثة أصناف تقريبا[٢١٩]، هي:

- العود الكبير (٤/٤): وهو الأساسي يستعمله المختصون، ويناسب صوت الرجل الطبيعي.

- العود المتوسط (٣/٤): يتماشى مع الأصوات الرقيقة الغير قادره على الوصول إلى القرارات.

- العود الصغير (١/٢): يناسب الأصوات الحادة للسيدات، وكذلك وضعية أصابعهن في العفق على الأوتار.

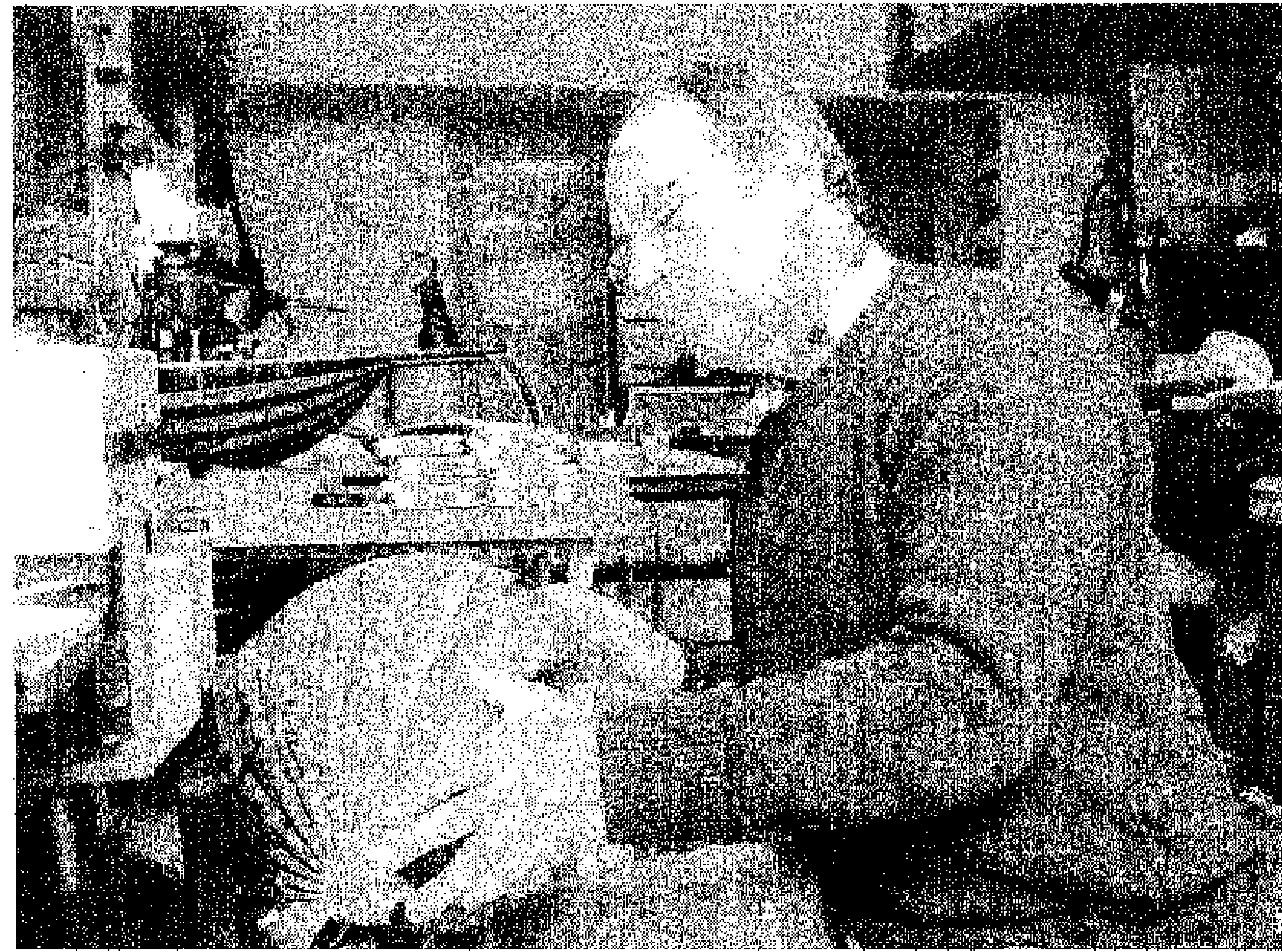
أما من حيث الشكل، وإن كان الكمثري هو الأكثر انتشارا، فتوجد أعواد على شكل البصلة، ومدورة أو أكثر استطالة. ومنذ النصف الثاني من القرن الماضي بدأت المحاولات في هذا الإتجاه تبرز على الساحة، وهو ما سنبينه لاحقا.

٢ - على مستوى الصناعة :

تفنن المختصون في صناعة العود من تهيئة القالب، وصناعة الأجزاء ثم تركيبها، ووصولا إلى صبغ الآلة ووضع المفاتيح وشد الأوتار. وتنوعت تبعا لذلك، المواد وكذلك الأدوات المستعملة التي ما فتئت تتطور مع تقدم التقنيات الحديثة. لقد صارت قطع العودس تقارب الأربعين، تزيد أو تقل حسب رغبة الصانعس ونوعية الآلة المزمع إنجازها. كل قطعة منها تحتاج إلى مهارة خاصة، من نحت، وتقويس، وتخريم وتلصيق وصقل... ذلك مع توخي الدقة في القياس والتناسب، وإحكام الذوق السليم والاحساس المرهف، والتحلي بالصبر والإقدام على العمل، في تكامل تام بين حذق الصنعة وأصالة الفن. والمتعارف عليه، أن وزن العود الجيد لا يتجاوز الثلاثة كيلوغرامات؛ كما أن أكثر الأعواد زينة هي أقلها جودة، إذ أنها تنال من جودة رنين الآلة. لذلك يستخدم معظم العازفين المتمكنين آلات بسيطة خالية من الزخارف والبهرجة (صورة ٢٠٤).

البداية تكون مع اختيار الأخشاب الملائمة، التي يجب أن تجفف تجفيفا تاما، حتى لا تتغير النسب بين الأجزاء المكونة للآلة، وتهيئة القالب المناسب (وهو يعتبر من أسرار الصنعة)، ثم الانطلاق في صناعة الأجزاء، وهي على التوالي.(راجع شكل ١٦ - تفاصيل آلة العود) :

* أولا - **القصعة / الظهر** (الصندوق المصوت أو الصوتي): يهيأ لها عدة قوالب (يفضل الخشب الأحمر/الصنوبر) حسب نوعية العود وحجمه، وتتألف من عدة أضلاع خشبية منتقاة رقيقة وجافة تماما من خشب خاص، مثل: الصاج والجوز والزان، وغيرها من الأخشاب الناعمة (أنظر قائمة الأخشاب). عدد الأضلاع يتراوح من تسعة إلى أربعين حسب عرض الضلع، وإن كان المعمول به من ١٣ إلى ٢٣، وتكون غالبا فردية (١٣، ١٧ أو ١٩، فكلما زاد العدد كان أفضل). تجهز الأخشاب بتجفيفها وتقطيعها إلى شرائح، طول الضلع بين ٧٠- ٧٥ سم؛ وعرضه حوالي ٣,٥، ٤ أو ٥ سم؛ وسمكه حوالي ١,٥ إلى ٣ مم تقريبا. وبعد تجهيزها، يتقوّس كل ضلع بمرونة على نار هادئة، كالآتي:



(٢٠٤) - فاروق ترونز

- يعد القالب الخاص للعود بوضع وردة من الخشب مقاسها حوالي ٥ x ٨ سم، وتوضع جهة تركيب الرقبة. وفي الجزء المقابل، توضع قطعة من الخشب الرفيع يطلق عليها اسم الكعب، تلصق في مؤخرة العود من الخلف عند تلاقي الأضلاع من أسفل، لتتجمع من تحتها أطراف الأضلاع.

- بعد ثني الأضلاع على النار، توضع في القالب بداية من الضلع الأوسط، وتسوى أطرافه بسحية بسيطة لتناسب شكل القالب. ثم ترص باقي الأضلاع على جانبي الضلع الأوسط وتسوى أطرافها أيضا بسحبة لتأخذ شكل القالب.

- تغرى الأضلاع ببعضها (علما، وأن وجود الوردة والكعب بين الأضلاع وبين القالب، يسهل نزع العود من القالب بعد جفاف الغراء).

■ تقطع شرائط من ورق البارشمان (أو الفرغمان، وهو ورق سميك جدا شبيه بالخشب الرفيع)، بطول الأضلاع أي حوالي ٧٠ سم، وعرضها حوالي ٢,٥ سم، وتغرى وتلصق على الأضلاع وبعضها، وهذا ليقوي التماسك بينها. أحيانا للتجميل، يُنوع خشب الأضلاع لاختلاف لونها من الغامق إلى الفاتح، أو يثبت بين الأضلاع، عرق ضيق (فيطان)، أو تقطع أعواد رقيقة من الخشب المزركش (الفليتو) ويكون سمكها مثل الأضلاع.

■ تنحت القصعة وتنظف بالكاغذ الخشن (جام رقم ٢)، ثم يدهن بمادة خاصة (السلر) لسد الفراغات. وبعد فترة، ينظف عدة مرات بالكاغذ الخشن (رقم ١)، قبل أن يصبغ بخلط مادتي السبيرتو والدملوك (بنسب ١/٤- ٣/٤ ، البعض يفضل مادة الكلير)، وتكررالعملية بغية تلميعه.

(إن نوع الخشب وطريقة تركيب الأضلاع وعددها وكيفية توزيعها، هي التي تعطينا الرنين المحبب للعود)(٣٢٠) .

* ثانيا - **الصدر أو الوجه**: وهو غطاء القصعة، يصنع من خشب الجام، أو الخشب الأبيض، وينتقى الخشب الرقيق الخالي من العقد ومن المواد الدهنية والصمغية، ويحبذ أن تكون له عروق طويلة للحصول غلى قطعة متكاملة (عرضها ٤٠ وطولها ٥٢ سم):

■ تجزأ القطعة إلى مستطيلات بطول وجه العود، وعرضها بين ٨ و١٠ سم، وسمكها حوالي ٢ - ٢,٥ مم، وتصمغ بالغراء إلى جوار بعضها، وتكون في الغالب حوالي أربعة أجزاء طويلة، بحيث يكون عرض وجه العود الكبيرحوالي ٤٠ سم، والمتوسط حوالي ٣٣ سم والصغيرحوالي ٣٠ سم. وهذا من شأنه تجنيب الوجه الانحناء عند الرطوبة.

بعد تجميع هذه الأجزاء وتغريتها، يكشط الوجه بالفارة ويسوى ليتناسب مع القصعة، ثم يصنفر حتى يصبح أملسا خاليا من أي خدش. كما يسوى جيّدا محيط الوجه (الدائرة).

تعد **الجسور / القواديس / المساطر**، وهي عوارض خشبية (من الخشب الأبيض أو الجام) أطوالها بحسب أطوال عرض الوجه أي حوالي ٤٠ سم للعود الكبير، ٣٣ سم في العود المتوسط و٣٠ سم للصغير (يفضل البعض أن تكون متدرجة الإرتفاع من نهايات أطرافها). ويكون عرضها حوالي ٢ سم، وسمكها نصف سم. وتلصق هذه العوارض بمادة الغراء حسب قياسات خاصة ودقيقة، في الأماكن المرسومة لها، خلف الوجه ليستند عليها. عددها يتراوح من ستة إلى سبعة، أو أكثر إذا كان العود كبير الحجم؛ وللجسور وأبعادها تأثير كبير على صوت الآلة، هذا إلى جانب تقويتها للوجه الرقيق والمعرض للكسر(٣٢١).

◆ في العود التقليدي المغاربي، يحاط النصف السفلي للوجه، بإطار من جلد الماعز، مهمته إعطاء الصدر مزيدا من التماسك ومساعدته على مقاومة التغييرات الجوية.

(ثم يغرى الوجه على محيط القصعة)

ثالثا - الشماسي / القمرات، وهي متنوعة، عادة تكون كالآتي:

- الشمسية الكبرى (يتم تحديد فتحاتها بدقة بعد تأشير قياسات الجسور): تقاس مسافة ٢٠ سم من مكان اتصال الرقبة بالقصعة، وتعمل فتحة مستديرة لتركيب الشمسية الكبرى والتي تكون في العادة، مشغولة على شكل وردة مليئة بالزخارف، وتصنع عادة من السن أو الخشب الرقيق أو العاج المزركش أو حتى البلاستيك.

---

٣١٧) يلاحظ فيللوتو بأن «الخواص الرائعة التي لنغمات هذه الآلة قد جعلت الموسيقيين العرب الضليعين يؤثرونها باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعة ككل» وأن المصريين المعاصرين (أواخر القرن الثامن عشر / بداية القرن التاسع عشر)، «ينظرون بتقدير كبير إلى أي موسيقي حبته الطبيعة بموهبة»، وفي رأيهم «فليس هناك ما هو أكثر قدرة على إنضاج موهبة مثل هذا الموسيقي بروعة وعظمة، كما أنه ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية إلى غنائه سوى هارمونية العود». «الآلات الموسيقية...»، **وصف مصر**، الترجمة العربية، ج IX، ص ١٧.

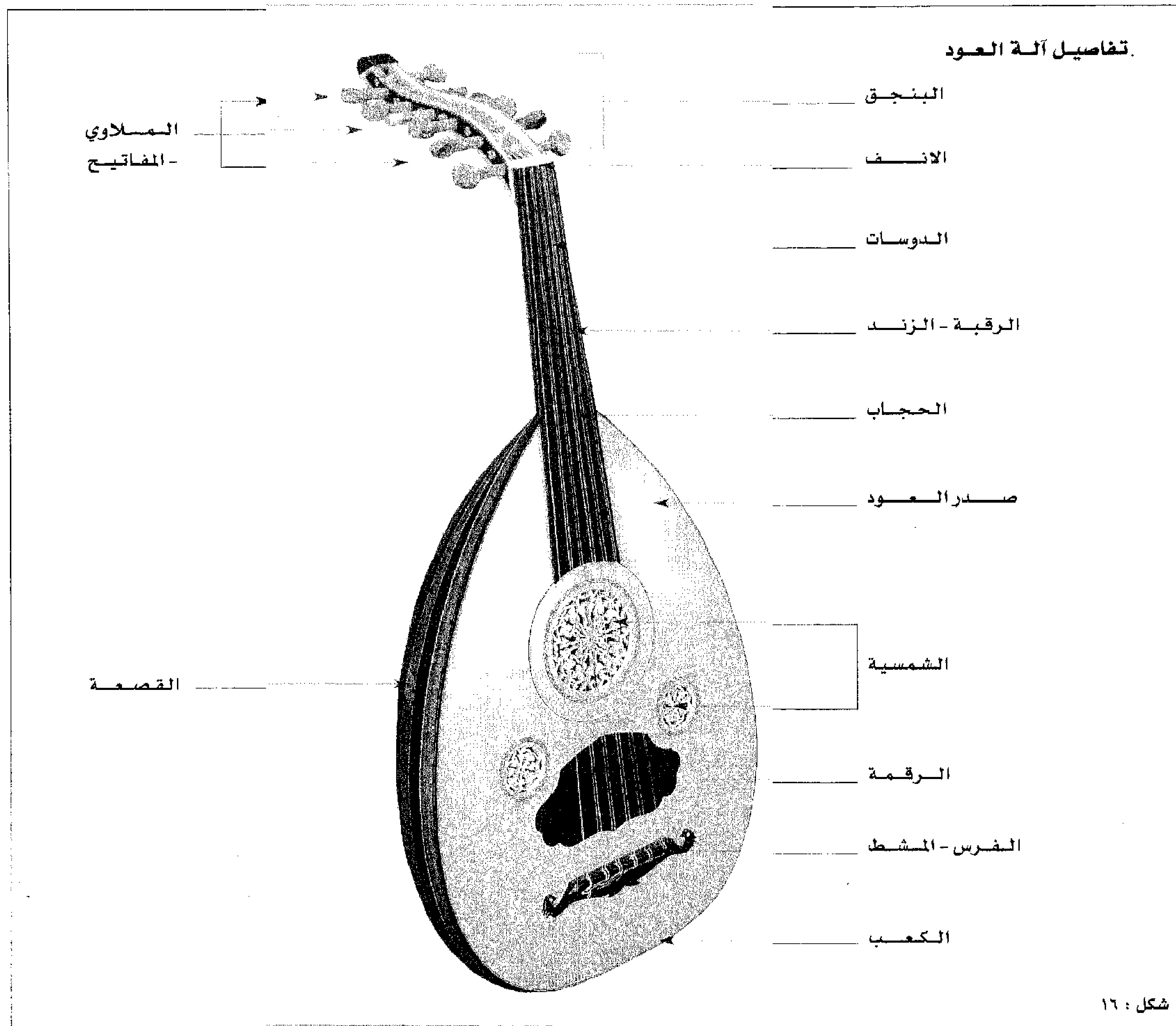
٣١٨) تتوفر مجموعة من الوثائق المكتوبة والمصورة حول هذا الموضوع، وكذلك عدد من البحوث والرسائل الجامعية. نذكر هنا: محمد ذاكر: **تحفة الموعود بتعليم العود**، القاهرة، ١٩٠٢؛ كامل الخلعي: **الموسيقي الشرقي**، القاهرة، ١٩٠٤ / ١٩٩٣ ص ٤٨-٥٤؛ فؤاد محفوظ: **تعليم العود**، أربعة أجزاء، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤/ ١٩٦٦؛ صيانات محمود حمدي: **تاريخ العود وصناعته...**، القاهرة، ١٩٧٨؛ آمال إبراهيم محمد: **صناعة آلة العود في بغداد...**، بغداد، ١٩٨٦.

٣١٩) ينقل فيللوتو عن أحد الشرقيين، من المتبحرين في العلم، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة التي تحمل اليوم هذا الإسم؛ وفي الوقت نفسه فحيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى إرهاق حامله، فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير إليها باسم التصغير «عود كويطره» أو «كويتره». والذي يعني العود أو الجيتار الصغير، **وصف مصر**، الترجمة العربية، ج IX، ص ٢٠. علما وأن مصطلح الكويترة يطلق على نوع من العود التقليدي بالتراث الموسيقي الجزائري، في حين لم يعد يُعرف بالمشرق العربي.

٣٢٠) في العود التقليدي المغاربي، تضاف القفلة: وهي قطعة خشبية يتم إلصاقها على مستوى الضلعين الأخيرين بالجهة الخلفية للقصعة، دورها زخرفي.

٣٢١) في العود التقليدي المغاربي، يكون عدد الجسور تسعة: ٤ خلف القمرات مباشرة وسمكها ٢ ملم وعرضها ٤ ملم - البقية أكثر سمكا: ٦ سم وعرض ١٤ ملم، اثنان في حافتي القمرات من الجهتين العلوية والسفلية - و ٣ في النصف السفلي للوجه .

شكل : ١٦



تفاصيل آلة العود.
البنجق
الانف
الدوسات
الرقبة - الزند
الحجاب
صدر العود
الشمسية
الرقمة
الفرس - المشط
الكعب
الملاوي
- المفاتيح
القصعة
شكل : ١٦

- الشماسي الجانبية : فتحتان على جانبي وجه العود وخلف الشمسية الكبرى، وعلى بعد ٩ سم من جانبي محيط وجه العود، وتركب فيها الشماسي المماثلة للشمسية الكبرى في الشكل، ولكنهما تكونان أصغر منها.

أحيانا يكون شكل الشماسي بيضويا وليس دائريا؛ وهي تلصق على الوجه من الداخل.

والقمرات دائرية في العود التقليدي المغاربي، وهي تختلف بكونها تحفر مباشرة في الصدر. الطرف الأعلى للقمرة الأولى تبعد مسافة ١٣ سم عن نقطة الالتقاء بين الصندوق المصوت والذراع؛ بينما يفصل القمرتين المتجانبتين من الجهة السفلى عن نفس النقطة مسافة ٢٧ سم

(فائدة هذه الفتحات، تقوية الصوت وتوسيع رنين الصندوق المصوت)

وإضافة الشمسيات لا تؤثر على الصوت، مما جعل البعض يفضل ترك الفتحات من دونها، اعتقادا منهم بأن ذلك يسهل عملية التصليح ويخفف الوزن. ويتفنن الصناع في تزيين وجه العود بطرق شتى.

* رابعا - **المشط / الكرسي / الفرس** (الفرسة): يلصق على آخر وجه العود بعد حوالي ١٠ سم من الكعب تقريبا، وأحيانا على القصعة من الخلف (في العود التقليدي المغاربي، يفصله عن آخر القصعة ٣٦ سم). وهو عبارة عن قطعة من الخشب مستطيلة على شكل شبه منحرف، طول الضلع (أ ب: حوالي ١٠ سم) والضلع (حـ د: حوالي ١٢ سم). ويثقب بها من ٨ إلى ١٢ ثقبا أو أكثر بحسب عدد أزواج الأوتار التي تمر منها وتثبت فيها، بحيث يكون بين كل زوج والآخر، حوالي ١٤ ملم تقريبا (بعضهم يفتح لكل زوج من الأوتار، أربعة ثقوب، إثنان لربط الوتر والأخرى للإحتياط. يستفاد منها إذا ما جاءت الأوتار منخفضة حيث ترفع إلى الثقب العلوي. يصنع المشط عادة من خشب الجوز أو السيسم أو الزان حتى يتحمل شد الأوتار عليه.

* خامسا - **الرقمة / الوقاية**: قطعة من الباغة أو الخشب الرقيق (القشرة) وأحيانا من الجلد أو الصدف أو العاج، تتخذ أشكالا مختلفة مستطيلة، بيضوية، بدون زخرفة أو ذات حافات مسننة. تقع على الوجه بين الشمسية الكبرى والمشط التي تبعده بحوالي ٢ أو ٣ سم (أي مكان اصطدام الريشة بصدر العود)، فتصون الخشب من تأثير هذا الاصطدام عند العزف.

* سادسا - **الرقبة** (الساعد / الذراع / الزند / العنق): الجزء الذي يربط الصندوق الصوتي بحاملة المفاتيح، وتمر عبره الأوتار المثبتة على المشط إلى المفاتيح. تصنع من خشب الزان، الخشب الأبيض، أو الجوز بحيث يأتي متناغم اللون مع خشب القصعة. ويختلف طولها تبعا لمقاس آلة العود = حوالي ٢٠,٥ سم (للكبير)؛ حوالي ٢٠ سم (للمتوسط)؛ وحوالي ١٨ سم (للصغير)، وفي بعض الأعواد العراقية ١٢ سم (وهو في العود التقليدي المغاربي: ٢٤ سم). تسوى الرقبة من الخلف في شكل نصف دائري متناسبة بذلك مع انحناء القصعة، أما من الأمام فتكون مسطحة ومستوية مع استقامة الوجه، وتأتي منخفضة عن مستوى الوجه حتى لا تؤثر على صوت الأوتار. ويكون سمكها حوالي ٢,٥ سم ، وعرضها ٥,٥ سم من جهة اتصالها بالقصعة، و٤ سم مكان اتصالها بالبنجق (٧ سم و٥ سم بالنسبة للأعواد العراقية)، وهذا الحجم يختلف من آلة إلى أخرى تماشيا مع ذراع العازف (وإن كان البعض يفضل الرقبة الرفيعة). يستوجب عمل الرقبة وتثبيتها في مقدمة العود، دقة ومهارة، ويتم ذلك بطرق مختلفة، ويضاف لها:

المرآة: تلصق على الجزء المسطح من الرقبة، وهي قطعة من الخشب المرقق أو العاج، لها نفس مقاس الرقبة، وسمكها حوالي ٢ مم (وتحاط في العود المغاربي بإطار من الصدف أو الخشب أو العاج).

الحجاب: امتداد للمرآة ويصنع من نفس خامتها، يلصق على وجه العود وأحيانا يصل إلى الشمسية.

إذا ما قارنا طول الذراع مع طول الوتر المهتز، نجده في العود الشرقي على نسبة ٢/٣ ويعطينا عند العفق في مكان إلتقائه بالصدر، مسافة **الخامسة التامة** ؛ بينما هو في العود المغاربي على نسبة ٣/٥ ويعطينا مسافة **السداسية الكبيرة**.

* سابعا - **البنجق / حاملة المفاتيح / بيت الملاوي** : الجزء النهائي بعد الرقبة (الرأس)، وهي عبارة على قطعة من الخشب سمكها حوالي ٨ مم، يكون شكلها الهندسي مقوس قليلا على شكل «قناة مطوحة إلى الخلف». تخرط وتثقب خمسة أو ستة ثقوب لوضع الملاوي، بين ثقب وآخر مسافات متساوية (حوالي ٢ سم تقريبا أو أقل حسب عدد الثقوب)؛ ثم تشق من الوسط إلى قسمين، ثم تجهز قطعة أخرى من الخشب عرضها حوالي ٣ سم وسمكها ٢ ملم وتنتهي من الجزء العلوي بعرض ١ سم إلى ١,٥ سم، ثم يلصق عليها كل من الجزئين السابقين فنحصل بذلك على قناة وبجانبيها ثقوب بعدد الملاوي (البعض يسمي هذه الثقوب بيت الملاوي). يشطف البنجق من أعلى بالمبرد لتنعيمه وتنظيفه، ثم تصنع قطعة من الخشب هرمية الشكل

وتلصق في نهايته. تخدش الرقبة وتعد لتركيب البنجق بها من الجهة الخلفية، حيث يتم إدخاله في أخدود الرقبة ويلصق بالغراء، ويكون مائلا إلى الخلف في زاوية قائمة إلى حد ما مع الرقبة ، مما يساعد على زيادة تثبيت الأوتار، وكذلك على جعل مركز ثقل الآلة في مكان منخفض... من مميزات البنجق في العود التقليدي المغاربي، أنه يحفر في قطعة واحدة من الخشب (طوله ٢٤,٥ سم وعرضه ٤ سم)؛ يتم يصبغ بخليط خاص ويتخذ لونا أسود .

* ثامنا - **الملاوي / مفاتيح / العصافير** (والملوى ما ز تلوى به الوتر وربط به): قطعة صغيرة من خشب الرانج أو الليمون أو الشوم، تعمل عند الخراط. وبالقرب من نهايتها تثقب لمرور الوتر، ويتراوح عددها بين عشرة إلى اثنتي عشرة ملوى تبعا لعدد الثقوب الموجودة بالبنجق.

* تاسعا - الأنف (التخته / المخده أو العتبه): قطعة صغيرة رقيقة من السن أو الخشب الصلب الخالي من الألياف، أو من عظام البقر المطبوخة، بها تحزيزات مقابلة لعدد الثقوب التي في الفرس لتسحب عليها الأوتار وهي في طريقها إلى الملاوي؛ وتركب في الجزء العلوي من الرقبة أي مكان اتصال الرقبة بالبنجق، ويمكن أن يتم ذلك دون لصق، فتمسكها الأوتار المارة عليها. مهمتها تسهيل مرور الأوتار ورفعها قليلا حتى لا تلمس سطح الذراع (في العود المغاربي، ترفع على مستوى الرقبة حوالي ٣ أو ٤ مم).

* عاشرا - **الريشة (مضراب / زخمة)**: تجهز وتهذب، بطريقة لا تخدش الأوتار، وتتخذ من قوادم النسر، قرون الحيوانات أو البلاستيك؛ أحسنها تلك المصنوعة من قرون الثور (تغمس طوال الليل في وعاء من زيت الزيتون للحصول على أفضل النتائج). ويستعمل ظهرها الأملس في العزف على الأوتار وتمسك بواسطة أصبعي السبابة وإبهام اليد اليمنى، ويختلف طولها من عازف إلى آخر. ونظرا لأهمية الريشة في العزف، فإن أغلب العازفين يجدون في اختيار النوعية التي يستخدمونها.

* الحادي عشر - **الأوتار**: كانت تصنع من الأمعاء والحرير/ الإبريسم، والأوتار الحادة تتطلب أمعاء دقيقة، رفيعة للغاية، وهي تستهلك أكثر من الأوتار الغليظة. وظهر بدلا منها، الأوتار المصنوعة من النيلون و السلك أو الكريستال. وفي النصف الأخير من القرن السابع عشر، أخترعت الأوتار المغلفة واستعيض عن الأوتار السميكة من الأمعاء، بأوتار من الحرير المغلف بالسلك. واليوم يوجد تنوع كبير في الأوتار من حيث نوعية المادة والجودة.

وفيما يلي مجموعة جداول بيانية تلخص ما ورد من بينات حول صناعة العود.

- جدول ١٦ : أنواع الأخشاب المقترحة حسب اجزاء العود

اجزاء العود	مقترح ١ (مشرقي)	مقترح ٢ (مشرقي)	مقترح ٣ (مغاربي)	مقترح ٣ (أوربي)
القالب			الخشب الأحمر صنوبر	
القصعة (الاضلع)	الصاج الهندي، الجوز التركي، الأرو، الزان، الموجانا	الجوز، الزان، السيسم، النارنج، المشمش، الجينار، البلوط (عراقي)، التوت، النهوكين، النبق، الأبنوس	جوز،صفصاف، الأبنوس، بلنز ابيض، بلنز أحمر، الكابلي (الأكاجة) الباليسندر الأبنوس	السيكامور، أخشاب ناعمة : السدر، شجر التفاح، الصنوبر، الأبنوس
الوجه	الخشب الأبيض، السويدي	خشب الجام	الخشب الابيض، ابيسيا	
الرقبة	خشب الزان، الخشب الأبيض	الزان ، الجوز	صنوبر أحمر	
المشط		خشب الجوز، السيسم، الزان		
البنجق	الجوز	الجوز، السيسم،الزان	الجوز	
المفاتيح	الليمون، الشوم	خشب النارنج	الأبنوس، الباليسندر	

- جدول ١٧ : بعض المقاسات المتبعة (الارقام المسطرة تعني العود المغاربي)

اجزاء العود	عدد	طول	عرض	سمك
اضلع	١٣ - ١٧	٧٠ سم	٤ سم	١:٥-٢ ملم
	١٥ - ٢٣	٧٠ - ٧٥ سم	٢ - ٤ سم	١،٥-٢ ملم
	١٥ - ٢١			١،٥-٢ ملم
وجه		٣٠ - ٣٣ - ٤٠		٢ ملم
				٢ - /٢٢ ملم
				٢ ملم
رقبة		٢٠,٥ سم	٥,٥ سم - ٤ سم	٢,٥ سم
		٢٠ سم	٧ - ٥ سم	
		١٨ سم	٤ - ٥ سم	
		١٢ سم		
		٢٤ س		

قياسات (بحساب السنتمتر)، لمجموعة أعواد كبيرة ومتوسطة وصغير، تقدم صورة واضحة على النسب الموجودة بين مختلف أجزاء الآلة؛ كما أنها توضح الفروق القائمة بين العودين التقليديين: المشرقي (الجدول ١٨) والمغاربي

(الجدول ١٩) [٣٢٢]. وهذه النسب هي حددت لها الإختبارات والتجارب، مقاسات معينة، تتلخص كالآتي:

- جدول ١٨ : العود المشرقي

	الطول الكلي (من الكعب الى الأنف)	القصعة (أوسع عرض)	طول الوتر المهتز	طول القصعة	طول الذراع (دون الأنف)	القصعة (أكثر عمق)
مثال ١	٧٤,٥	٣٩,٥	٦٤,٥	٥٤	٢٠.٥	٢١
مثال ٢	٧٤	٣٦	٦٣,٥	٥٤	٢٠	١٩
مثال ٣	٧٢,٥	٣٢,٥	٦٠	٥٢,٥	٢٠	١٨,٥
مثال ٤	٧٢,٨	٣٢,٥	٦٠	٥٢,٢	٢٠	١٨
مثال ٥	٧١,٥	٣٢,٥	٥٩,٥	٥١,٥	٢٠	١٧
مثال ٦	٧٠	٣٢,٥	٥٨,٥	٥٠	٢٠	١٧
مثال ٧	٦٨	٣٢,٥	٦١,٥	٤٨	٢٠	١٦,٥
مثال ٨	٧٢	٣٢,٥	٦٠	٤٧,٥	١٩,٧	١٦,٥

*** الدرجة المتحصل عليها في مكان إلتقاء الوجه مع الذراع : خماسية تامة (٣/٢). وهذه الأمثلة تتدرج من الأعواد الكبيرة، إلى المتوسطة فالصغيرة؛ وتوجد أعواد بأحجام متوسطة طولها الكلي ٦٦ سم، وطول وترها المهتز ٥٨ سم ؛ أما الأحجام الصغيرة فتصل إلى ٥٩ سم بالنسبة لطولها الكلي، و٥٢ سم للوتر المهتز.**

- جدول ١٩ : العود المغاربي

العودالمغاربي أ/ العود العربي تونس - قسطنطينة	الطول الكلي (من الكعب الى الأنف)	القصعة (أوسع عرض)	طول الوتر المهتز	طول القصعة	طول الذراع (دون الأنف)	القصعة (أكثر عمق)
مثال ١	٧٥,٦	٣٥	٦٤,٥	٥١,٦	٢٠	١٩
مثال ٢	٧٣	٣٢,٥	٦١,٥	٤٨,٥	٢٠	١٨
مثال ٣	٧٢	٣٢,٥	٦٠	٤٨	٢٠	١٦
٢- الكويترة	٧٦	٢٧	٦٧,٥	٥٠	٢٠	١٥
(الجزائر)	٧٥	٢٨	٦٤	٤٩	٢٥	١٥

*** بالدرجة المتحصل عليها في مكان إلتقاء الوجه مع الذراع: سداسية كبيرة (٥/٣). ومن الملاحظ، أن القصعة عموما أصغر مما هي عليه في العود الشرقي، وإذا ما اعتبرنا النسبة الكائنة بينها وبين الرقبة، فإن هذه الأخيرة تبدو أطول في العود المغاربي.**

٣. الأوتار وطرق تركيبها وتسويتها :

■ العدد الشائع: بقي على ما كان عليه أي بين أربعة وستة ثنائية - تتفاوت في الرقة والغلظ متدرجة في ذلك من أسفل حيث الأوتار الرقيقة إلى أعلى حيث الأوتار الغليظة - وهي تشد موازية أمام الصندوق المصوت مبتدئة من الفرس مارة فوق الرقبة منتهية عند الملاوي.

■ طريقة التركيب: يقسم كل وتر إلى نصفين متساويين، وتربط الأوتار بالتسلسل، من الأسفل إلى الأعلى، ويربط كل مفتاحين بنفس نوع الوتر، على النحو التالي: الوتر الثنائي يركب طرف منها في ثقب من الثقوب التي في الفرس ويربط جيدا بأنشوطة مفردة، ثم يشد على سطح العود مارا بالرقمة والشمسية ثم يسحب على الحزز الموجودة على الأنف ويمر إلى البنجق ثم يركب نهاية الوتر في الثقب الموجود بالملوى. ويلف الملوى حتى نسمع من الوتر النغمة المطلوبة ثم تكرر العملية الوتر الآخر ويلف الملوى إلى أن يعطينا كل وترين معا نغمة واحدة.. وهكذا تركب باقي الأوتار وتسوى على النغمات الآتية من أعلى إلى أسفل (من القرار إلى الجواب)، بالنسبة للعود الشرقي [٣٢٣]:

– اليكاه (فردي وأحيانا مزدوج، وهو من الحرير المكسو بالسلك): يمكن أن يسوى قرار الجهاركاه أو قرار البوسلك، قصد توسيع المساحة الصوتية. يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين الأول والثاني في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ٥ و٦ من أعلى البنجق (وإذا كان الوتر مفردا، فيربط في الثقب الثاني من الفرس، وفي الملوى الخامس من أعلى البنجق)

– العشيران (مزدوج ويصنع أيضا من الحرير الملفوف بالسلك الرفيع): يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين الثالث والرابع في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ٣ و٤ من أسفل البنجق.

– الدوكاه (مزدوج ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين الخامس والسادس في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ٣ و٤ من أعلى البنجق.

– النوى (مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين السابع والثامن في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ١ و٢ من أعلى البنجق.

- الكردان (مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين التاسع والعاشر في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ١ و٢ من أسفل البنجق.

- جواب الجهاركاه أو الماهوران: يضاف أحيانا عند البعض، لزيادة مساحة الأصوات الحادة (وهو مزدوج، ويصنع من النيلون أو الأمعاء أو الكريستال): يربط طرفا الوترين بالثقبين العلويين الحادي عشر والثاني عشر في الفرس، وطرفاه الآخران في الملويين رقم ١ و٢ من أسفل البنجق مكان الكردان الذي ينقل إلى الملويين الأخيرين رقم ٥ و٦ من أسفل البنجق

توجد طريقة أخرى لتركيب الأوتار: يحافظ اليكاه والدوكاه والنوى على مكانهم في الطريقة السابقة، ويركب السادس الماهوران: في الثقبين الحادي عشر والثاني عشر في الفرس، والملويين الأول والثاني من أسفل البنجق. ووتر الكردان في الثقبين التاسع والعاشر من الفرس، والملويين الثالث والرابع من أسفل البنجق. والعشيران: في الثقبين الثالث والرابع من الفرس، والملويين الخامس والسادس من أسفل البنجق.

كما يمكن تثبيت أطراف الأوتار في البنجق، بطرق مختلفة: تركب أوتار اليكاه والعشيران والدوكاه في الملاوي العليا حسب الترتيب، أما النوى والكردان والماهوران فتركب في الملاوي السفلى وحسب الترتيب أيضا.

O تسوية الأوتار (ضبطها، شدّها أو دوزنتها) : بقيت تسوية الأوتار تعتمد على تتالي الرابعات التامة، وإن تغيرت كما رأينا التسميات القديمة (البم والمثلث والمثنى والزير والحاد) . وتواصل أيضا المبدأ الذي كانت تتم على أساسه التسويه، وإن تعددت الطرق، فهي متقاربة من بعضها، منها:

- ضبط الوتر الأول/ اليكاه (باعتماد الأذن)، على قرار متوسط، ثم يشد الوتران حتى يستويا على صوت واحد. ثم يشد عليه الوتر الرابع / نوى في الجواب؛ ثم يعفق على النوى بالإصبع الثاني / الوسطى لإصدار صوت الحسيني ويسوى عليه قراره على الوتر الثاني العشيران. ثم يعفق على العشيران بالإصبع الثالث / البنصر، فيصدر صوت الراست ليشد عليه جوابه الكردان على الوتر الخامس. ثم يعفق على الكردان بالإصبع الثاني / الوسطى فيصدر صوت المحير وهو جواب الدوكاه على الوتر الثالث... وتوجد طرق أخرى كثيرة لا نرى فائدة في سردها هنا.

والملاحظ، أنه أصبح يعتمد الآن أكثر فأكثر على أجهزة المرنان / ديابازون، العادية والألكترونية، وكذلك على ملامس الآلات الثابتة مثل البيانو وغيره، لتسوية أوتار العود. وهذا، وإن كان يبسط عملية التسوية، لا يخلو من سلبيات تنال من الطبقة الصوتية والطابع المميز لآلة العود. على كل، فإننا إذا ما بحثنا عن النسب الكائنة بين الأوتار، نجد أن جميع المسافات التي بينها متساوية أي على نسبة رابعة تامة، إلا المسافة التي بين وتري اليكاه أو قرار الجهاركاه ووتر العشيران فهي إما مسافة ثانية أو ثالثة (وإذا ما سوي الوتر الغليظ على قرار البوسلك فتكون رابعة تامة).

- منطقة أصوات العود: عندما يكون وتر القرار يكاه، تنحصر المساحة الصوتية للعود في ديوانين (من اليكاه إلى السهم أو رمل توتي)، وتضاف ثلاثة أصوات في بداية الديوان الثالث أو أكثر وفقا لمهارة العزف في تغيير الوضعيات. ويمكن أن تتوسع هذه المساحة إلى ثلاثة دواوين كاملة إذا استبدل ضبط اليكاه بقرار بوسلك وهو ما يجعل المسافة ثنائية بين الوترين الأول والثاني (يكاه-عشيران)، إلى رابعة تامة مثل ما هو الحال بين بقية الأوتار. كما أن إضافة وتر سادس (ماهوران) يجعل المساحة من قرار البوسلك إلى جواب جوابها، أي ثلاثة دواوين. ومن المعتاد استعمال مفتاح الصول السطر الثاني، للنوتة المدونة للعود، وبالتالي فالصوت المسموع للآلة هو في الواقع أغلظ بديوان ، لذلك تلجأ بعض المناهج الموضوعة للعود، إلى إضافة رقم ٨ تحت مفتاح الصول حتى يتم التطابق بين التدوين والصوت المسموع (راجع شكل ١٦ - تفاصيل آله العود) .

لا مجال للدخول هنا في كيفية مسك العود وتفاصيل العزف عليه: مواقع الأصابع، وطريقة عفق الأوتار واستعمال الريشة واختلاف الأوضاع، إلخ. فهي مسائل لها مكانها في العديد من المناهج التي وضعت لتدريس العود، ومن السهل الرجوع إليها(٣٢٤) بالرغم مما يوجد بينها من خلافات.

٣٢٢) محمود قطاط : الموسيقى العربية الأندلسية... (بالفرنسية) ، صفحة ٢٢١ - ٢٢٠ .
٣٢٣) تسوية الأوتار وتسميتها تختلف بالنسبة للعود التقليدي المغاربي، وهو ما سنشرحه لاحقا.
٣٢٤) راجع قائمة المصادر والمراجع .

ب / العود المشرقي:

وصلتنا في شأن العود المشرقي، أخبار أقدمها يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر، وهي بالرغم مما علق بها من أخطاء - خاصة من الجانب الموسيقي - تقدم لنا معلومات جديرة بالإهتمام، لذك رأينا من المفيد تقديم ملخص لأهم ما أوردته حول هذا الموضوع.

١. الخاصيات المورفولجية والفنية من خلال الوثائق:

□ خصص فيللوتو فصلا به خمس مباحث، يعرف بالعود كما عاينه خلال تواجده بمصر[٣٢٥]، وهي آلة ذات شكل «نصف كمثري أو شمامة سطحت قليلا عند أسفلها»، فصل القول في الأجزاء المكونة لها والخامات التي تصنع منها، وشكل كل جزء منها، ووضعه، ونسبته إلى غيره من الأجزاء، ووظيفته، وكذلك صناعة غلاف العود؛ كما عالج في المبحث الخامس، الائتلاف النغمي في العود وضبط نغماته ونظامه الموسيقي. وإذا ما استثنينا بعض الهفوات التي علقت بالجانب الموسيقي موضوع المبحث الأخير، يمكننا القول بأن معظم ما ورد، يؤكد على مدى محافظة عود هذه المرحلة على الثوابت التي ذكرناها سابقا. وهذا ملخص للفصل المذكور:

- **الوجه:** الجانب الذي يوجد به مشد التناغم، مسطح يصنع من خشب الصنوبر، ناعمة وملساء بالقدر الكافي، ولا تطلى بأي طلاء، وهي تمتد لنحو ١٨ مم فوق العنق.

- **الظهر:** الجانب الخلفي المقابل للسابق، محدب أو مقبب، فيما عدى الملوى حيث هو مسطح.

- **القصعة:** كلمة تشير إلى شيء أجوف ومحدودب، وهي الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان، تتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسي، وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض **مشدة التناغم**. ولإخفاء اتصال هذه الأخيرة بحواف القصعة وللحيلولة دون تفككها، تغطى كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ سم، نصفه يلصق فوق القصعة والنصف الآخر بالمشدة نفسها. أما الجوانب المكونة للقصعة فيطلق عليها اسم: باراتة (مفرد بارة، وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين). وفي الجزء السفلي من القصعة حيث تنتهي الأضلاع متجمعة، توجد حلية من خشب الليمون، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو٨١ مم فوق ارتفاع الضلع، وهي تغطى بحلية أخرى من خشب سانت لوسي متجاوزة امتداد الأولى بنحو ٥٤ مم... وهي كلها بغرض تثبيت الأضلاع ومتانة هذا الجزء من الآلة.

- **العنق**، الرقبة أو اليد: وهو مسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويتحدب في أسفله أو في الخلف. يتوسع المؤلف في تفاصيل مكونات الرقبة، من ذلك تنوع الخامات المستعملة، سواء على الجانب المسطح (العاج وأخشاب سانت لوسي والأبنوس)؛ أو في الجانب السفلي الذي ينقسم إلى ثلاث عشرة رقعة من خشب الصندل، يفصل بينها اثني عشر خيطا من خشب الليمون تمتد على كامل الطول.

- **الأنف:** مركز الأوتار، وهو من العاج، حزت به سبعة أزواج من نتوء صغيرة تبيت فيها الأربعة عشر وترا مزدوجة - اثنين اثنين - لتحول بين كل منها وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها؛

- **الملوى ويسمى البنجك/ البنجق:** من خشب الجوز، وهومقلوب إلى الخلف ويشكل مع العنق زاوية تبلغ ٥٠ درجة، في حين يسمى الجزء من الملوى والذي تدخل فيه **الأوتاد** بـ المسترة: وهو مجوف في كل اتساعه ويبلغ سمك أجزائه الجانبية نحو ٦ مم، وينقسم هذا السمك في كل طول هذه الأجزاء الجانبية على قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصقول، مغلقة، يبلغ عرضها مليمترا واحدا. أما الوجهان الجانبيان فيتكون كل منهما من جزئين: أحدهما وهو الأكبر عرضا يبلغ من ناحية الأنف، ١٦ مم، وعند قمة البنجك ١١مم، أما الجزء الأخير فيشكل إطارا يحيط بكل الجزء السابق بكامل طول البنجك ولا يزيد عرضه عن ٧ مم، وهو ينقسم بدوره إلى قسمين بفعل شبكة من الخشب تمتد بكامل طوله وهي مغلفة وتماثل في سمكها الشبك التي سبق أن أشرنا إليها. وعند وسط الوجوه الجانبية نجد الأربعة عشر ثقبا، تبعد عن بعضها البعض بمسافة ١٤ مم، يمر من خلالها الأربعة عشر وتدا التي تركب عليها الأوتار. يتعرض المؤلف إلى تفاصيل الأجزاء المكونة للبنجق، ونوعية الخشب الخاصة بها (كالأكاجة الأبيض والأحمر، وخشب الليمون وسانت لوسي).

- **الأوتاد** نفسها فتسمى **عصافير** (ج. عصفور، في صورة **اتخاذها** شكل قرص صغير على هيئة زرار، أما الأنواع الأخرى التي لها شكل البيزر / مطرقة ذات رأسين فتسمى أوتاد والمفرد وتد، أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوي). تصنع العصافير من خشب الزعرور، وعددها أربع عشرة، ويخترق كل واحد منها

ثقب يسمى خرق (ج. خروق)، نفذ في سمك ذيله ليمر الوتر من خلاله؛

- **الحبال وهي الأوتار** (مفردها وتر) إذا كانت مصنوعة من معى الحيوان، وتلك المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى: سلك أو تل (وإن يكن المصريون لا يلجئون إليها قط في الآلات الموسيقية التي يستخدمونها، ولا نرها إلا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود، الذين يقطنون مصر).

- **رافعة الأوتار أو المشط**، وتسمى **الفرس** : تصنع من خشب الجوز، وتخترقها سبعة أزواج من الثقوب تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها.

- **الرقمة**: قطعة جلد مصبوغة باللون الأخضر، تلصق فوق مشد التناغم وتحت الأوتار، وتمتد منبسطة من الفرس إلى ما تحت النافذة الصوتية الكبيرة، على مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا وبـ ١٠٤ مم عرضا. وزواياها العليا مبتورة ومشذبة من كل الجوانب على شكل أسنان ذئب.

- **الشمسيات** (محرفة من شمس): نوافذ صوتية دائرية يشدها بشكل تام سمك مشد التناغم. شمسة كبيرة قطرها ١٠٨مم، تفصلها عن الرقمة، شمسيتان صغيرتان قطرهما لا يتجاوز٣٢ مم، واحدة من تحت والثانية من فوق، بالقرب من الزوايا للرقمة.

- ريشة العزف وتسمى **زخمة**: عبارة عن رقاقة من خشب، أو ريشة النسر (إذا كانت حقيقة ريشة نسر) حيث لا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى القصبة بطول ٨١ مم، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفار، ثم تشذب وتدور من عند طرفها، وفي النهاية لا يترك فيها شيء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤذي توقيع من يقوم بالعزف.

- **غلاف العود**: يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر، ومبطن من داخله بورق مصبوغ باللون الأحمر كذلك (ويدخل المؤلف في تفاصيل مكونات هذا الغلاف، لا موجب لسردها هنا).

وفيما يلي جدول لمقاسات العود بالمشرق العربي (نموذج من مصر يعود لفترة المؤلف / أواخرالقرن الثامن عشر - بداية القرن التاسع عشر)، ويبدو التشابه واضح بينها وبين نسب العود الكبيركما أوردناها في الجدول السابق (جدول ٢٠):

مقاييس أجزاء العود السباعي وتفاصيل أخرى (نموذج من مصر : أواخر القرن الثامن عشر - بداية القرن التاسع عشر)	النسب (بحساب المليميتر)
الطول الكلي للآلة	
مع البنجق:	٧٢٦
دون البنجق:	٦٧٧
- العنق	
طوله من ناحية الأوتار:	٢٢٤
طوله بالقرب من الأنف:	٤٩
عرضه بالقرب من الجسم الرنان، في امتداد المشد:	٦٥
- صندوق الجسم الرنان (أكبر عمق) :	١٢٦
- مشد التناغم (الوجه)	
طولها:	٤٣٣
اتساعها (أقصاه، على مسافة ١٣٥ مم من طرف الصندوق الصوتي):	٣٥٠
اتساعها (عند منتصف ارتفاعها):	٣٣٩
اتساعها (عند ثلاثة أرباع ارتفاعها):	٧٠
- الأنف (عرضه):	٤٧
- البنجك (عدد عصافيره أربعة عشر)	
عرضه (بالقرب من الأنف)	٤٦
عرضه (عند طرفه الأخير):	٢٨

* الأوتار: من معى الحيوان، وهي سبعة أزواج (أطولها الوترين الغليظين فهما مربوطان بالعصافير الأكثر تراجعا نحو طرف البنجك).

* لا يحد العفق عليها أربطة (أي دون دساتين)

* الزخمة: من رقاقة خشب أو ريشة نسر

* شكل الآلة: نصف كمثري أو شمامة سطحت قليلا عند أسفلها

* المصطلحات : صندوق الجسم الرنان / ظهر / قصعة - ضلع - مشد التناغم/ وجه - رقبة / عنق / يد - أنف- بنجاك / ملوى - مسترة - عصافير / أوتاد - خروق - أوتار - مشط / فرس - رقمة - شمسة - يارات - زخمة / ريشة.

- الأنف (عرضه) ١٢٦

* ملاحظة عامة: يأخذ عرض العود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من طرف الصندوق حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجق. كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من طرف الصندوق. ومع ذلك فإن هذا التناقص، برغم أنه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه إذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول إلى خط يكاد يكون مستقيما.

أما فيما يتعلق بالائتلاف النغمي للعود - «ميكانيزمات التآلف النغمي» - فلم يوفق المؤلف في شرحه، نظرا لما كان لديه من أحكام مسبقة تعود ليس فقط لتكوينه الموسيقي الغربي وجهله بمقاميات الموسيقى العربية، بل لقناعات غريبة جعلته يرفض كل ما يعتقد أنه مخالف للنظام «الإغريقي القديم الأصل الذي «بات نسيا منسيا» حسب قوله [٢٢٦]. لذلك، فهو يرى في نظام العود أمورا «بالغة الغرابة، بالغة الأهمية»، ولعدم استيعابه لنغماته الخاصة، اعتبر «كثير منها محرف وبالغ الضعف» ما عدى تلك التي جاءت حسب رأيه: «مشابهة على نحو قريب في البيانو». وحتى رسم شكل البنجق مع ترتيب عصافيره المرقمة من واحد إلى أربعة عشر، في علاقتها مع الأوتار المزدوجة من واحد إلى سبعة، لم تسعف المؤلف في تحقيق شرح يمكن أن يعتمد عليه للتعرف على تسوية الآلة.

□ تعتبر **رسالة ميخائيل مشاقة** (١٨٠٠-١٨٨٨م) [٢٢٧]، فاتحة التأليف النظري بالنسبة للمدرسة العربية الحديثة، والذي يعنينا هنا، ما تضمنته في شأن آلة العود، خاصة وأنها تتعرض إلى مسائل هامة تتعلق بتقنية العزف. يقول المؤلف : «يشدون عليه سبعة أزواج من الأوتار المختلفة الغلظ والدقة، والزوج منها مشدود الوترين على نغمة واحدة، لأجل ضخامة صوت النقر عليه. وأغلب استعمال الموسيقى يكون على أربعة أزواج منها، ويندر استعمال الثلاثة أزواج الأخرى». وهذا ما يؤكد أن استعمال الأوتار الأربعة الأساسية، لا يزال شائعا في عصر المؤلف، وأن الإضافة عادة لا تتجاوز الوتر الواحد. وفي هذا الصدد، يقول محقق الرسالة: «وأما معاصرونا من أهل الشام ولبنان فهم عادة على استعمال خمسة أوتار يضيفون إليها وترا سادسا عند الحاجة».

- يقدم مشاقة تسوية غريبة للعود السباعي، تشبه تلك التي ذكرها فيللوتو [٢٢٨]، وهي على التوالي (قرار الجهاركاه - راست - نوا - دوكاه - عشيران - بوسلك - نهفت).

ويتوضح أمر التسوية تقريبا، عندما يستعمل المؤلف طريقة الصعود من القرار إلى الجواب، والهبوط من الجواب إلى القرار برجا برجا (يقصد درجة أو النغمة)، مما يعطينا التسوية التالية:

الزوج الأول: اليكاه (مطلقا) أو قرار الجهاركاه (إذا استعمل محبوسا عليه بالسبابة)

الزوج الخامس: العشيران مطلقا (منه يؤخذ العراق مزموما عليه بالسبابة، والراست بالبنصر) // وقد يؤخذ الراست أحيانا من الزوج الثاني مطلقا // ثم يؤخذ الدوكاه مطلقا من الزوج الرابع (ومنه السيكاه والجهاركاه، بالسبابة والبنصر)

الزوج الثالث: النوا مطلقا (والحسيني والأوج والماهور، بالسبابة والبنصر والخنصر). أي بالترتيب، تكون الدوزنة حسب المؤلف، كالآتي:

(يكاه - راست - نوا - دوكاه - عشيران).

ويسعفنا تعليق الأب لويس رنزفال محقق الرسالة، بقوله: «إن ما رأينا وامتحنا من طريقة معاصرينا يقضي منا العجب لسهولة مأخذه وعدم اشتباكه خلافا لطريقة صاحب الرسالة. فعادتهم أن يشدّو على أعوادهم خمسة أوتار الأربعة منها مزدوجة وقلما يزيدون زوجا سادسا وهو قرار الدوكاه:

فالوتر الأول من شمال العود يشدونه يكاه (وعند الحاجة قرار السيكاه أو قرار البوسليك) - أما الزوج عن يمينه فيجعلونه عشيران - والثالث دوكاه - والرابع نوى - والخامس ماهور (أي كردان) حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق ما عدا الأول والثاني، ثلاثة أبراج» (يقصد الرابعة التامة).

وفيما يتعلق بطرقة دوزنة العود، يضيف قائلا: « وأحسن قاعدة مصطلح عليها في الوقت الحاضر، هي أن يشد النوى فيكون جوابا لليكاه، وإذا جس على النوا بالسبابة فيخرج منه صوت يكون جوابا للعشيران. ثم يُجس على العشيران بالبنصر فيُسمع منه صوت قرار الماهور ثم يُجس على الماهور بالسبابة فيُسمع منه صوت المحير أي جواب الدوكاه فيشد الدوكاه قرارا للمحير». وهذا القول للمحقق، يؤكد التواصل الكامل مع الطريقة التقليدية، والتي لا تزال شائعة إلى اليوم.

غير أن المهم في رسالة مشاقة، البيانات المتعلقة بتقنية العزف في عصره، حيث يقول: «أعلم أن بعض الموسيقيين يشدون الزوج الأول يكاه قصدا لسهولة مناولة هذا البرج عند احتياجه، وكذلك بما أنه وقت العمل يكون موضعه أسفل الأزواج الأربعة التي يشتغلون عليها غالبا». وفي إشارة إلى تقنية مألوفة ومحببة لدى عازف العود، يواصل موضحا: « فإذا أطلقت عليه الريشة التي ينقر بها على الأوتار، يسمع له دوي رخيم، ولا سيما أن أكثر الأعمال تكون إما من برج الدوكاه

أو من برج النوا حيث يكون صوته حينئذ مركز غماز (يعني الخامسة التامة) للأول وقرارا للثاني».

وهو في نفس السياق، يشير إلى وجود علامة «يجعلونها على أسفل صدر عنق العود، مستعرضة تحت الأوتار، من خشب لونه مخالف للون صدر العود، ويحكمون وضعها بمكان ملاقاة الثلث الأول من رأس العود بالثلثين الأسفلين، أي أنهم يقسمون المسافة الكائنة بين مطلق الوتر من رأس العود وبين الفرس المستعرضة على صدر أسفله، المربوط بها طرف الأوتار، إلى ثلاثة أقسام متساوية بالبركار، أو بغيره من آلات القياس، ويجعلون هذه العلامة عند نهاية الثلث الأول» (أي مكان دستان الخنصر). وهو يحدد فائدة هذه العلامة في أمرين مهمين.

– الأول: «إنه إذا حبس بالسبابة على زوج من الأزواج ونقر عليه، مع بقاء السبابة حابسة على ذلك الزوج فوق العلامة، يكون صوته مثل مطلق البرج الذي فوقه أو مثل جوابه. فلو أنه جس على الزوج الأول، من محل العلامة ونقر عليه، لكان صوته مماثلا للزوج الثاني، الذي هو الراست، وهكذا لو جس على النوا لكان صوته جوابا للدوكاه، ثم إن الدوكاه يصير بهذا العمل جوابا للعشيران. وبهذا العمل على الأزواج المذكورة يحصل امتحان صحة الدوزان وفساده».

– الثاني: أنه إذا أراد الموسيقي أن يصعد بيده إلى الجواب، لا يشذ بوضع أصابعه على محل الجواب، لأنه ينقلها حالا محل الجواب الذي لا يرتاب في صحته.

وكذلك، عند تعرضه إلى تغيير أوضاع العزف، قائلا: «يرفع الموسيقي يده على عنق العود، إلى مكان العلامة الكائنة في الثلث الأول المتقدم شرحه، وهناك يحبس على الزوج الثالث بالسبابة، فيكون المحير، ثم بالوسطى عليه أيضا، فيكون البزرك، ثم بالبنصر فيكون الماهوران، ثم بالخنصر فيكون جواب النوا المسمى رمل توتي، وهكذا يرجع برجا برجا إلى المحير، ويبقي يده عند العلامة، ويتناول الماهور (أي الكردان) من أجوبة الزوج الرابع بالحبس عليه بالبنصر، ثم الأوج منه أيضا بالوسطى، وكذلك الحسيني بالسبابة، ثم يتناول النوا بالنقر على مطلق الزوج الثالث، ويرجع بيده إلى مكانها الأول، وينزل في بقية الأبراج برجا برجا حسب صعوده».

وفيما يتعلق بالدرجات الخاصة، يضيف قائلا: «أما الأرباع التي يحتاج إليها في بعض الألحان الكائنة من النوع الثالث، فيتناولها بتقديم أصابعه أو تأخيرها عند الحبس على الزوج الذي يراد أخذ ذلك الربع منها».

وهذه كلها مسائل تكرس استمرارية الثوابت في العود العربي، وكذلك عند الأتراك.

☐ يفيد المنظر التركي رؤوف يكتا[٢٢٩]، بأن للعود في عصره ستة أوتار: الوتر الأول مفرد (وهو الأسفل أثناء العزف) والخمسة أوتار الباقية مزدوجة. وتكون تسويتها كالآتي:

(الأول: قبا دوكاه / الثاني: كردانية / الثالث: نوا /الرابع: دوكاه / الخامس: حسيني - عشيران / السادس: يكاه) .

علما وان ترجمة الموسيقيين الأتراك آنذاك، للمصطلحات التقليدية للنغم، إلى

---

٢٢٥) «الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين» كتاب وصف مصر (ط. باريس، ١٨١٢)، الترجمة العربية، زهير الشايب، القاهرة - مدبولي، ١٩٨٦، ص ٢١-٤٠. راجع أيضا رسوم الآلة ضمن مرفقات الوثيقة الفرنسية الأصلية: لوحات الدولة الحديثة، المجلد الثاني، اللوحة AA الشكل رقم (١).

٣٢٦) لا عجب في ذلك، فالمؤلف يعتقد دون مبرر أو تفسير، أن النظام الأول «الإغريقي القديم» كان أكثر «بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة، وفي الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المتبعة اليوم سواء في أوربا أو آسيا وأفريقيا - والمبرر عنده أنه ينطلق من درجة (سي) عوض درجة (دو)-قبل أن تناله تغييرات وتحريفات البعض، مثل بطليموس وإقليدس وثيون الأزيدي... ممن أولوا جل همهم إلى مادة الأنغام أكثر مما أولوها إلى تأثيرها في اللحن، فعنّ لهم أن يحللوا ويقسموا النغمات إلى فواصل ويفرعوها حتى بات النظام القديم على يدهم مجهولا لا سبيل إلى التعرف عليه، بل غير قابل للفهم والاستيعاب»... وهو لا يشك بأن «من هذا السديم، وهذه الفوضى جاء إلى الوجود النظام الحالي للموسيقى العربية، والذي - طبقا لكل الشواهد - هو الذي اتخذ منه غويدو أريزو النموذج الذي اتبعته واحتذته الموسيقى الأوربية إلى الآن» . (المرجع السابق، ص ٢٢-٢٨).

٢٢٧) الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، لها مخطوط يعود إلى ١٩٤٠، حسب ترجمة سميث الإنجليزية: (R.E. Smith, in Journal of the American Oriental Society, vol.I, Boston, 1940)، أما تحقيق الأب لويس رنزفال / Louis Ronzevalle، اعتمد على نسختين مؤرختين في ١٨٦٧ و١٨٨٧، طبعت تباعا، بـ مجلة المشرق، عدد٤ لسنة، ١٨٩٩؛ تمت مقارنتهما بنسختين بتاريخ ١٨٤٠ و١٨٩٧ في التحقيق مع الترجمة الفرنسية للأب رونزفال، في Mélanges de la Faculté Orientale de Beyrouth، بيروت ١٩١٣، ص ١- ١٢٠؛ تحقيق إيزيس فتح الله، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٢٨) وهي على التوالي من الوتر الأول إلى السابع: (قبا نوا - راست - نوا - دوكاه - عشيران - سيكاه - عراق) حسب اصطلاح المؤلف. والمقصود: قبا نوا (اليكاه مطلق)- راست مطلق - نوا مطلق (ومنه الحسيني والأوج والكردان / سبابة ، بنصر وخنصر) - دوكاه مطلق (ومنه السيكاه والجهاركاه / سبابة وبنصر) - عشيران مطلق (ومنه العراق والراست / سبابة، بنصر) - سيكاه مطلق (الأصح قرار سيكاه) - عراق مطلق.

٢٢٩) «الموسيقى التركية»، موسوعة لافينياك / Encyclopédie de Lavignac.V، باريس، ١٩٢٢، ص ٢٠١٧-٢٠١٨؛ موتلو تورون: منهج العود (Mutlu Torun: Ud Metodu , Istanbul, 1993) إستانبول، ١٩٩٣، ص ٢٧-٢٩.

النوتة الغربية الحديثة، كانت مرتفعة بخماسية على ما هي عليه الآن (أي اليكاه يعتبرونه ري٢ وليس صول٢). لذا، فالتسوية المذكورة تكون كالآتي:

(لا٢ - صول ٣ - ري ٣ - لا٣ - مي ٢ - ري ٢).

معنى ذلك، أنه يوجد بين الوترالثاني والثالث - الثالث والرابع - الرابع والخامس (رباعية تامة كما هو متداول تقليديا)؛ وبين الخامس والسادس (بعد)؛ بينما يوجد فوق الوتر الحاد وفي المرتبة الأولى، وتر مفرد هو أغلظ الأوتار، ويمثل أقصى قرارات العود. وهذا الوتر يعتبر اضافة مستحدثة في النظام الموسيقي التركي، تأثر به آنذاك، بعض الموسيقيين بالمشرق العربي. وهو ما يفسر ما ذهب إليه كل من فيللوتو ومشاقة في تشخيصهما لدوزنة العود في عصرهما. وهذا ما تؤكده توجهات ذلك العصر، حيث اتبع الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢-١٩٦٧) مؤسس المدرسة البغدادية الحديثة للعود، نفس الطريقة السابقة، بما في ذلك وضع وتر القبا دوكاه (لا قرار) أسفل أوتار العود مع شده أحيانا، قرار راست (صول قرار) [٢٣٠]. وجاء في كتاب شكري يوسف المصري [٢٣١] الذي أفرد بابه الأول للعود الخماسي، ويعطي هذا الجدول لدوزنته وتبديل الأنامل على أوتاره (ونلاحظ بأنه مثل مشاقة، لا يذكر إصبع الوسطى) :

- جدول ٢١ :

الأوتار	بدون عفق	علامة النوتة	عفق السباب	علامة النوتة	عفق البنصر	علامة النوتة	عفق الخنصر	علامة النوتة
الأول	يكاه	ري					علامة	
الثاني	عشيران	مي	عراق	فا	راست	صول	علامة	
الثالث	دوكاه	لا	سيكاه	سي	جهاركاه	دو	علامة	
الرابع	نوا	ري٢	حسيني	مي٢	عجم	فا٢	علامة	
الخامس	كردان	صول٢	محير	لا٢	جواب سيكاه	سي٢	جواب جهاركاه	دو٢

هذه الطريقة القديمة التي وضع على أساسها الموسيقيون العرب، العديد من المقطوعات الموسيقية، صارت تعتبر خاطئة [٢٣٢] واستبدلوها باعتبار اليكاه (صول) - العشيران (لا) - الدوكاه (ري) - النوا (صول٢) - الكردان (دو٢) طريقة المتعارف عليها اليوم.

☐ يعد محمد كامل الخلعي (١٨٧٦-١٩٣٨)، من أبرز وجوه المدرسة الحديثة للموسيقى العربية، واكبها في إحدى أهم مراحلها حيث توسعت اتجاهاتها، من التثاقف مع الموسيقى التركية، إلى التأثر بالنموذج الغربي، في محاولة لـ «إصلاح الموسيقى العربية». من ذلك هاجس تعديل السلم الموسيقي (بعد تجزئة ديوانه إلى ٢٤ ربع متساوية)، والذي بدأ يستقطب اهتمام عددا من الموسيقيين العرب والأتراك والإيرانيين وغيرهم، مما أدخل تشويها فادحا في المقامية العربية والشرقية عامة. وقد نظّر لهذا التوجه عربيا، ميخائيل مشاقة وفقا لما كان معمول به في عصره، وإن كان غير راض على تقسيماته. وواصله عدد من الموسيقيين المنظرين من بينهم محمد ذاكر (١٨٣٦-١٩٠٩) [٢٣٣]، والخلعي، وصولا إلى لجنة السلم في المؤتمر الأول للموسيقى العربية (القاهرة ١٩٣٢) [٢٣٤] وذلك في معزل تام عن لجنة المقامات والإيقاعات والتأليف. ليس المجال هنا مناقشة سلبيات هذا المنحى التعسفي على الواقع المقامي العربي، تعليما، إنتاجا وتذوقا [٢٣٥]، ونكتفي بالقول إن انعكاسه على العود كآلة مرجعية للمقامية العربية، كان كبيرا.

ويأتي تأليف كامل الخلعي [٢٣٦]، ليحوصل جملة ما وصلت إليه الموسيقى العربية آنذاك، نظريا وعمليا، حيث لم يترك شاردة أو واردة إلا وذكرها. فالمؤلف موسيقي متمكن، ومثقف مطلع ومتابع، لذا جاء عمله عاكسا للواقع الموسيقي في عصره، مع شروحات وتحاليل لا تقل أهمية. فهو بالرغم من قبوله للمبدأ القائم على تجزئة الديوان إلى أربع وعشرين ربعا، يشاطر نظرية أستاذه محمد ذاكر، الرافضة لجعل هذه الأرباع متساوية، ويلح معه على ضرورة تحكيم الأذن خاصة بالنسبة لنغمتي العراق والسيكاه؛ متبنيا الجدول الذي صممه هذا الأخير في الغرض [٢٣٧]. وبالكتاب فصل مهم عن الآلات، أولها العود الذي من جملة ما يقول في شأنه [٢٣٨]: «ولهم في ضربه طرق وفنون تكاد أن تكون من المغيبات فهو سلطان الآلات بالاجماع وفي سماعه نفع للجسد وتعديل للمزاج وهذا علاج وأي علاج لأنه يرطب الأدمغة وينعش القلوب ويرزن العقول ويجلو الكروب وهو غذاء الأرواح وجالب الأفراح ومذهب الأتراح»... ويذكر من أشتهر بحسن التوقيع على العود «لخفة أنامله على أوتاره وحسن حركاته»، مصرحا «أن أهل مصر قد اعتنوا بالعود زيادة عن غيره من الآلات». ثم يفيد بأن العود في عصره: « يشدون عليه خمسة أوتار مزدوجة لأجل ضخامة صوت النقر عليها وهي مختلفة في الغلظ والدقة. وقلما يزيدون زوجا

سادسا وهو قرار الدوكاه أو قرار الجهاركاه» (وهو يأتي بعد الوتر الحاد، مثلما هو الحال في الأمثلة السابقة). ثم يعطي التسوية التالية، من الأول إلى الخامس أي من القرار إلى الجواب (عنده شمال ويسار العود):

(يكاه (يسمونه أيضا نهفتا)، وعند الحاجة، قرار السيكاه أو قرارالبوسلك - عشيران - دوكاه - نوا - كردان).

حتى يكون البعد بين مطلق ومطلق- ما عدا الأول والثاني - ثلاث نغمات (يقصد رابعة تامة).

وبالنسبة لأحسن طريقة للدوزان، يقترح ما هو مصطلح عليه في وقته:

«أن يشد النوا فيكون جوابا لليكاه - وإذا جس على النوا بالسبابة فيخرج منه صوت يكون جوابا للعشيران ويسمى الحسيني - ثم يجس على العشيران بالبنصر فيسمع منه صوت قرار الكردان وهو الراست - ثم يجس على الكردان بالسبابة فيسمع منه صوت المحير أي جواب الدوكاه فيشد الدوكاه قرارا للمحير»...

كما يعطي امكانيات أخرى لإصلاح العود، معللا ذلك بالقول: «ولما كنت لا أريد من هذه الحياة إلا خدمة صالحة للشرق عسى أن يحيى ويتقدم فيه هذا الفن الجليل، وضعت طريقة إصلاح العود حسب الدوزان الافرنجي»، اقتبسها من أحمد أمين الـديك [٣٣٩]، وقد دعمها بلوحة توضيحية. وشرح طرق أخرى، يسميها: «طريقة تصليح العود على مقام الجهاركاه»، و «الاصلاح بالأجوبة والقرارات». وهي طرق تعتمد على تجزئة الوتر؛ كذلك الأمر بالنسبة لمواضع استخراج النغمات، بالأوتار المطلقة (ويسميها نغمات سليمة لحدوثها من غير عفق)، وتلك التي تحدث بواسطة العفق (مواقعها مرقبة): بالشاهد (السبابة)، والبنصر، والخنصر. ونستنتج من هذه الشروحات، مايلي:

- إن الدوزنة المصطلح عليها، تنطلق من معالجة «النهفت (اليكاه) بالشد والإرخاء حتى يعطي نغمة ري (قرار النوا) ثم يشد النوا فيكون جوابا لليكاه»، أي الابتداء بالقرار اعتمادا على الصوت البشري، وهي تمام الطريقة التقليدية منذ الكندي.
- استمرار اعتبار اليكاه (ري٢) وليس (صول٢).
- استعمال الوتر السادس (قرار الجهاركاه) عند إضافته أسفل أوتار العود، أي بعد الوتر الحاد.
- دخول استعمال المرنان/الشوكة الرنانة في دوزنة العود، بنوعيها: «ديابازون ذو ساق» وهو مصنوع من الصلب ويستفاد الصوت منه بضربه على شيء صلب وتقريبه من الأذن؛ و «ديابازون فم» وهو مصنوع على شكل صفارة. وتوجد صورة لهما في اللوحة التوضيحية.

المهم والجديد عند الخلعي، رسمه رقبة العود مع موضع «عفق النغمات والأنصاف وبعض الأرباع بغاية الضبط والإحكام في التقسيم والتثبت الشافي من معرفة المحل الحقيقي لأي نغمة أو عربة حتى يتيسر معرفتها لمن يريد أن يعرف مواضعها بسهولة». ويتضح من الرسم، أن موضع إلتقاء الرقبة مع الوجه يعطي نغمة الرمل توتي (جواب النوا)، أي خامسة تامة، وهذا كما سبق وبينا، يحتمه تصميم العود الشرقي . ومقابل لرسم الرقبة، يعطي الخلعي جدولا للمقادير بالمليمتر، يتضمن اسم وموضع النغمة مع ما يقابلها من طول الوتر وذلك على الأوتار الخمسة الأساسية؛ موضحا أن طول رقبة العود الذي اعتمده في القياس، هو: ١٩,٥ سم (١٩٥مم) - عرضها من جهة الأنف: ٤,٥ سم (٤٥ مم) - من جهة ابتداء القصعة: ٥,٥ سم (٥٥ مم). وكان طول الوتر من ابتداء الأنف وهو القطعة الرفيعة التي تصنع من السن أو ما يماثله، الموضوعة في نهاية الرقبة من فوق

---

٣٣٠) حبيب ظاهر العباس: **الشريف محي الدين حيدر وتلامذته**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ١٦.

٣٣١) **معلم الموسيقى الشرقية والنوتة الإفرنجية**، مطبعة النجاح القاهرة (د. ت)، ص ٥-٦.

٣٣٢) توفيق الصباغ: **الدليل الموسيقي العام**، دار الفكر العربي - حلب، ١٩٥٠ (العود، ص ١٤٩-١٦٩)

٣٣٣) صاحب أول منهج مطبوع، لآلة العود، عنوانه: **تحفة الموعود بتعليم العود**، القاهرة، ١٩٠٣، ٢٤ ص. تعرض فيه إلى إمكانية الوتر السادس والسابع.

٣٣٤) **كتاب مؤتمر الموسيقى العربية** (القاهرة ١٩٣٢)، المطبعة الأميرية - القاهرة، ١٩٣٣، ص٢٣١.

٣٣٥) راجع في هذا الصدد، محمود قطاط: « قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية »، **مجلة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى (المجلد الثاني / العدد الأول)، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٣٣٦) **كتاب الموسيقي الشرقي** (ط. القاهرة، ١٩٠٤)؛ ط. ثانية، القاهرة- بيروت، ١٩٩٣. أتمه وهو في السادسة والعشرين من عمره (أي سنة ١٩٠٢)، أدهم الجندي : **أعلام الأدب والفن**، ج٢ ، دمشق، ١٩٥٨، ص ٥٧٢.

٣٣٧) المرجع السابق ص ٣٣؛ والجدول من كتاب محمد ذاكر: **حياة الإنسان في ترديد الألحان**، القاهرة، ١٨٩٤، ٥٠ ص.

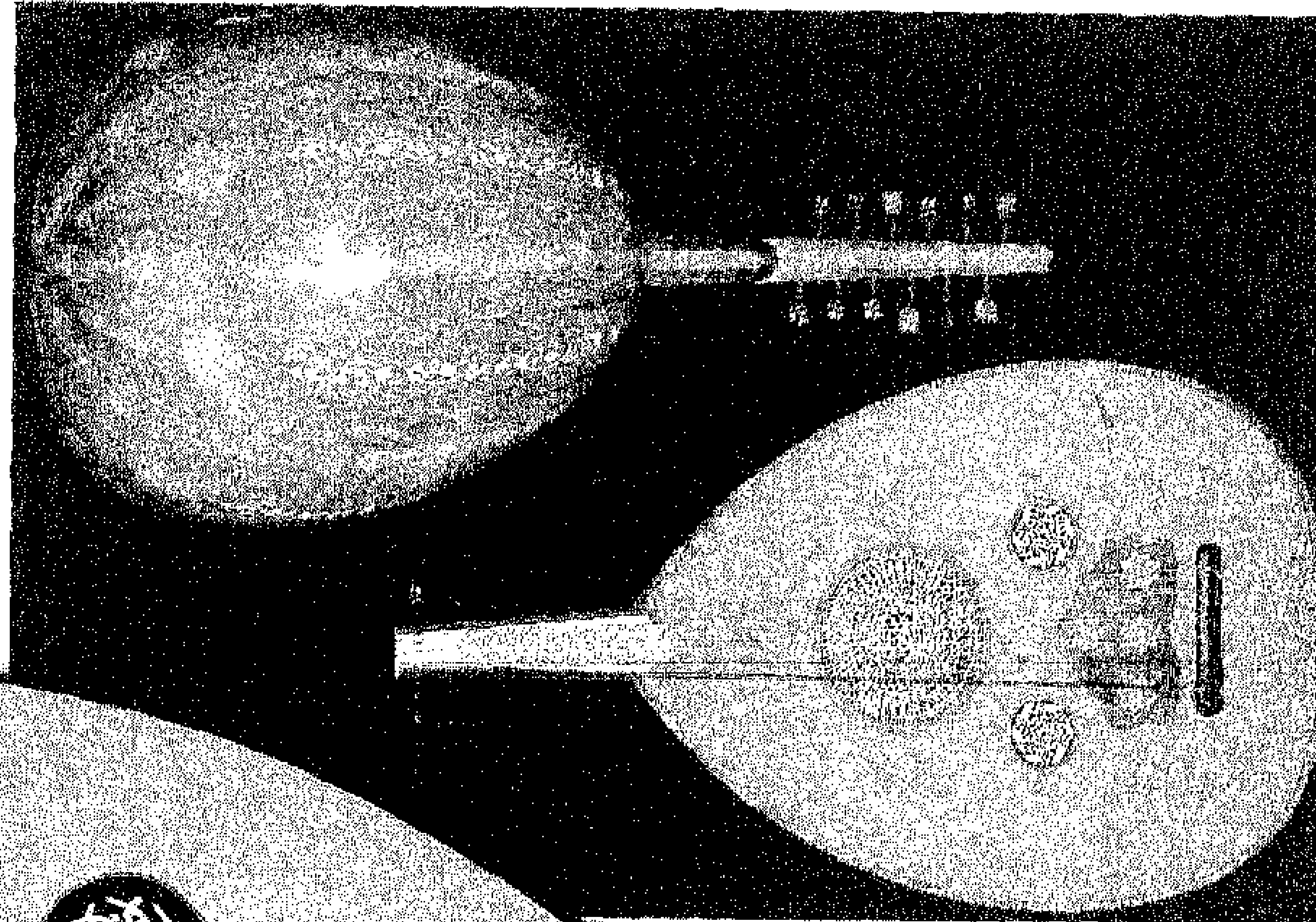
٣٣٨) المرجع السابق ص ٤٨-٥٤. ومما يدل على سعة أطلاعه، فهو يحيل إلى مجموعة المصادر، بالنسبة لصناعة العود، أبن الطحان: **حاوي الفنون**...؛ ولمعرفة أسماء العود وأجزائه وأوصافه، إلى كتاب عبد الحميد نافع (مخطوط بالأزهر؟)؛ وكتاب محمد ذاكر: **تحفة الموعود**... وبالنسبة للعود السبعاوي، **الرسالة الشهابية** وكتاب **وصف مصر**.

٣٣٩) صاحب كتاب: **نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب**، القاهرة - بولاق، ١٩٠٢، ١٠٤ ص.

وبها حزوز خفيفة لاستناد الأوتار عليها لغاية الفرس المربوط فيها أطراف الأوتار الملصوق على صدر العود من نهايته: ٦٤ سم (٦٤٠ مم). وهذا القياس هو «المصطلح عليه عند المجيدين في التوقيع على العود». وهو ينبه: «أما إذا طالت رقبة العود أو قصرت، فإن هذه المقاييس تتغير بالضرورة»، ويضرب أمثلة على ذلك.

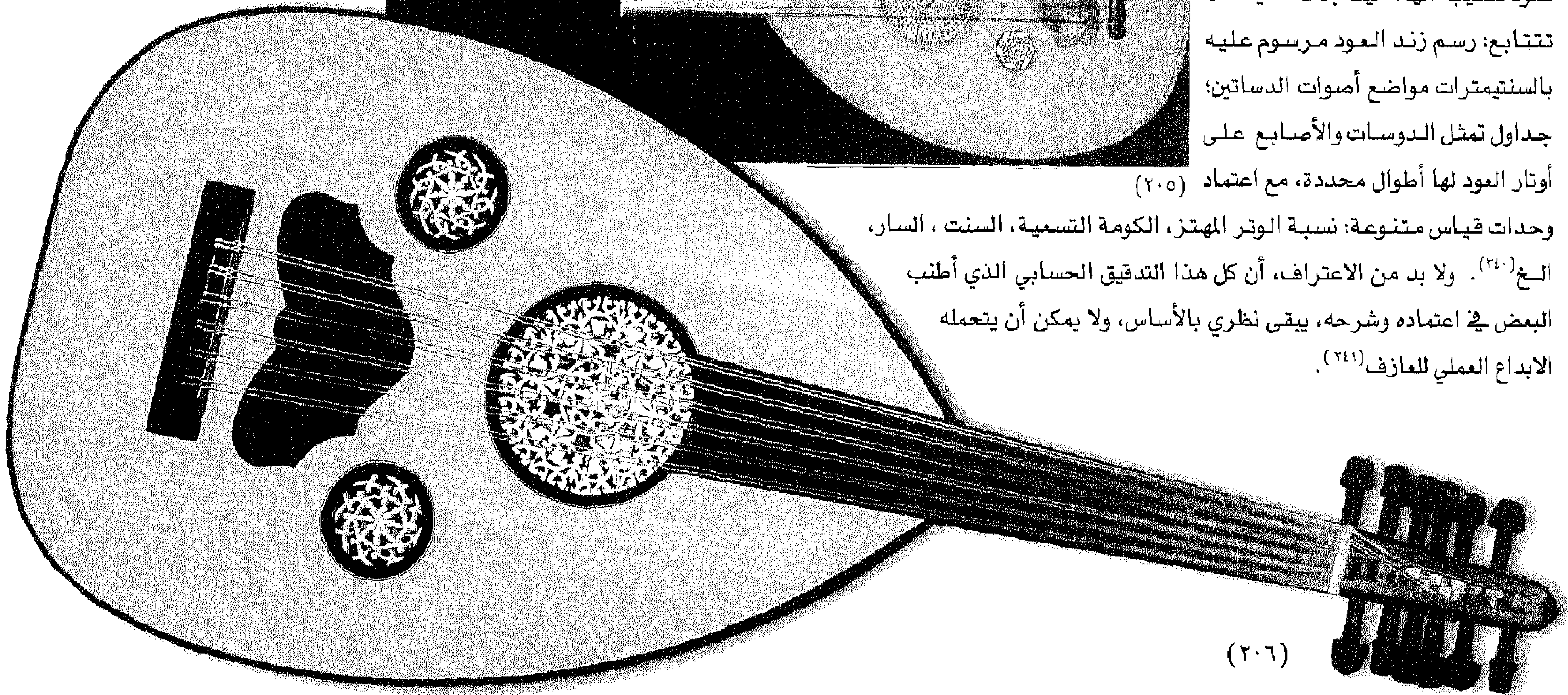
□ **استنتاج:**

ويمكننا القول، بأن أعمال رواد التوجه «الإصلاحي» في مجال النظرية الموسيقية العربية (الذين برزوا أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين)، أمثال مشاقة، وأمين الديك، ومحمد ذاكر، والخلعي... قد فتحوا المجال أمام العديد من الاجتهادات، كان للعود نصيب منها، حيث بدأت القياسات تتتابع: رسم زند العود مرسوم عليه بالسنتيمترات مواضع أصوات الدساتين؛ جداول تمثل الدوسات والأصابع على أوتار العود لها أطوال محددة، مع اعتماد وحدات قياس متنوعة: نسبة الوتر المهتز، الكومة التسعية، السنت، السار، الخ[٢٤٠]. ولا بد من الاعتراف، أن كل هذا التدقيق الحسابي الذي أطنب البعض في اعتماده وشرحه، يبقى نظري بالأساس، ولا يمكن أن يتحمله الابداع العملي للعازف[٢٤١].



(٢٠٥)

اما على مستوى التطبيق، فيمكننا القول بأن ما أوردناه من شواهد يكفي للدلالة على أن العود «المشرقي»: المعروف بـ المصري أو الشامي - وهو الأكثر رواجا على الساحة الفنية العربية- بقي محافظا - باستثناء بعض التغيرات الطفيفة لا تمس الجوهر، مثل غياب الدساتين - على أغلبية الثوابت التي رأيناها مع الرواد الأوائل: خمسة أوتار مزدوجة، تسويتها تتبع طريقة تتالي الرابعات (ثنائية بين الأول والثاني)، وهي على التوالي من القرار إلى الجواب: يكاه (يمكن تغييره حسب المقام) - عشيران - دوكاه - نوى - كردان (مع إمكانية إضافة وتر سادس). (صور ٢٠٥ - ٢٠٦ : نماذج من العود الشرقي).



(٢٠٦)

ج / العود التقليدي المغاربي.

١. تاريخ الآلة وتسمياتها:

رأينا كيف كان العود بالمغرب والأندلس، مماثلا تماما للآلة المتعارف عليها ببقية مراكز الحضارة العربية الإسلامية، والتي تتبعنا تواصلها بالمشرق العربي. لكن واقع حال الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي، يميزه اليوم الاعتماد على عود خاص ذو صفات تختلف نسبيا، عن النموذج الأصلي. هذه الصفات لا تزال مجهولة المصدر وكذلك الزمان الذي وجدت فيه، فمعلوماتنا حولها تعود بالأساس، إلى مراجع مغاربية أقدمها لا يتجاوز القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي، والتي يظهر فيها ولأول مرة، هذا العود المتميز بمظهره، وتسويته ومصطلحاته الخاصة. وهو لا يزال - رغم المزاحمة المتزايدة للعود المشرقي - يشكل الآلة المرجعية للموسيقى التقليدية[٢٤٢] حيث تتغير تسمياته حسب المناطق والمدارس:

- «العود العربي» في **المالوف** بتونس والشرق الجزائري؛
- «الكويترة» في **الصنعة** و**الغرناطي** بالوسط والغرب الجزائري؛
- «**عود رمال، تقلاب أو صويري**» في الآلة بالمغرب الأقصى.

٢. خاصيات الآلة:

تظهر بهذه الآلة - مقارنة بالعود الشرقي - بعض التغييرات، سواء على مستوى الصناعة كما لاحظناه (في نسب قياسات الأجزاء والخامات التي تصنع منها)، والتي أثرت نسبيا في شكل الآلة ووزنها؛ أو فيما يتعلق بكيفية تسوية الأوتار وطرق جسها، مما جعل لها طابع صوتي خاص وأساليب عزف تتفرد بها(صور ٢٠٧-٢٠٩، وكذلك صورة صفحة الباب الأول للفنان عمر بخشي) .

٣. عدد الأوتار، تركيبها وطرق تسويتها:

☐ القاعدة العامة:

للآلة أربعة أزواج من الأوتار، تعتمد تسويتها على تداخل الخامسات، وليس على تتالي الرابعات المتعارف عليه في العود المشرقي. تتخذ الأوتار تسمية تتماشى مع المصطلحات المألوفة في التراث الموسيقي المغاربي، وهي من القرار إلى الجواب:

الذيل - الماية - الرمل - الحسين / عوض الإصطلاح القديم: بم - مثلث - مثنى - زير / أو الحالي: عشيران - دوكاه - نوا - كردان.

وهي مستمدة من أسماء الطبوع (مقامات) الأساسية في **شجرة طبوع التراث الموسيقي المغاربي** (جدول ٢٣) .

- جدول مقارن للتسويتين المشرقية والمغاربية

اوتار العود وتسويته

أسماء الأوتار: أ - المدرسة العربية القديمة	الحديثة	ب - المدرسة المغاربية - الأندلسية	التسلسل أ	التسلسل ب	المسافة الصوتية أ	المسافة الصوتية ب
بم	عشيران	ذيل	الأول	الأول	رباعية تامة	ثنائية كبيرة
مثلث	دوكاه	ماية	الثاني	الثالث	رباعية تامة	رباعية تامة
مثنى	نوا	رمل	الثالث	الرابع	رباعية تامة	ثنائية كبيرة
زير	كردان	حسين	الرابع	الثاني		

ونستخلص من المراجع المغاربية[٢٤٣] التي اعتنت بتقديم هذه الآلة، النقاط التالية :

● **ترتيب أوتار العود:** توظف حروف أربعة للتدليل على أوتار العود، وهي: الدال (الذيل) والحاء (الحسين) والميم (ماية) والراء (رمل)، تجمع في كلمة (**ذحمر**) بالنسبة لترتيب تركيب الأوتار من الأول إلى الرابع، على الآلة؛ وكلمة (**ذمرح**) تبعا لتسلسل درجة ارتفاعها، من القرار إلى الجواب؛ و(**حرمذ**) من الجواب إلى القرار. نلاحظ، أن الرمزين الأخيرين - بالرغم من اختلاف المصطلح - تماثل من حيث الترتيب، التسلسل القديم للأوتار: بم (ذيل) - مثلث (ماية) - مثنى (رمل) - زير (حسين)؛ إحداهما تنسب للقدماء، والثانية للحكماء؛ بينما تعتبر الأولى الخاصة بتسلسل ترتيب أوتار العود المغاربي، ملخص لهما.

● **خاصيات الضرب :**

يستعمل في دس الوتر: السبابة (الشاهد) والبنصر (الضامن)، «ولا يُدس بـ الوسطى في ضرب العود بجميع الأوتار»؛

ينفرد بضرب المطلق وتران هما الذّيل والرمل، ولذلك لا تصدر عن كل منهما سوى نغمة واحدة، ويشار إليهما بحرفي الذال والراء؛

يجمع الضرب بين المطلق والدس وتران هما الماية والحسين. وبذلك يصدر عن كل منهما ثلاث نغمات: واحدة بالضرب على الوتر مطلقا، والثانية مع الدس بـ السبابة، والثالثة مع الدس بـ البنصر. ويشار إلى كليهما بحرفي الميم والحاء.

وبالتالي، يكون المدى الصوتي التقليدي للآلة في حدود الديوان الزائد، وهو ما يجعل العزف يركز على تنويع الوضعيات والطبقات الصوتية، إضافة لطابعه العمودي المتزامن في نقر الأوتار المطلقة والمهيأة بحكم تسويتها، لإبراز التآلفات الأساسية. أما اللحن فيتم أداؤه أساسا على الوترين الثاني والثالث (جدول ٢٤).

- جدول يلخص النقاط المذكورة :

الأوتار (١) (من القرار إلى الجواب)	الرمز (ذَمُرَحْ)	الأوتار (٢) (حسب تسلسلها على الآلة)	الرمز (ذَحْمَرْ)	مطلق	سبابة (شاهد)	بنصر (ضامن)
الذيل	الذال	لذيل	الذال	أ (دو)		
الماية	الميم	الحسين	الحاء	ب (ري)	ج (مي)	د (وفا)
الرمل	الراء	الماية	الميم	هـ (صول)		
حسين	الحاء	الرمل	الراء	و (لا)	ز (سي)	ح (دو)

* **استعمالنا للنوتة الغربية نسبي، فالمهم - كما هو الحال في النظام المقامي - مراعاة النسب الكائنة بين النغمات.**

☐ فيما يتعلق بتسوية الآلة، تشير المراجع المذكورة، أن العازف متى أدرك مواقع النغمات من أوتار العود أصبح عارفا بتقويمه، وبالتالي فهو لا يحتاج إلى قاعدة ضابطة. مع ذلك، توجد طريقتان لتسوية الآلة:

- الطريقة الأولى، تنطلق من وتر الماية نحو الذيل، عبر الرمل والحسين. وتتم على النحو التالي:

يقوّم وتر الماية على طبقة معتدلة، نغمة: ب (ري)

← ▪ يدس بالسبابة في موضع البنصر، نغمة: د (فا)

▪ ثم بالبنصر في موضع أعلى، نغمة: هـ (صول)، وهي تساوي نغمة وتر الرمل

يقوّم وتر الرمل بما يلائم دس الماية بالبنصر، نغمة هـ (صول)

← ▪ يدس بالسبابة، نغمة: و (لا)، ويسوى عليه وتر الحسين

يقوّم وتر الحسين بما يلائم دس الرمل بالسبابة، نغمة و (لا)

← ▪ يدس بالسبابة، نغمة: (سي).

▪ ثم بالبنصر، نغمة: ح (دو) ويسمى شاب الذيل لأنه جواب وتر الذيل فيسوى عليه.

يقوم وتر الذيل في طبقة ز الشيخس ز بشاب الذيلس، نغمة أ (دو).

- الطريقة الثانية، تنطلق من وتر الذيل:

← يقوم وتر الذيل على طبقة معتدلة، نغمة: أ (دو)

▪ يُدس بالسبابة، نغمة: ب (ري) وهي تقابل نغم وتر الماية

← يُقوم وتر الماية بما يناسب دس الذيل بالسبابة، نغمة: ب (ري)

▪ يُدس بالسبابة في موضع البنصر، نغمة: د (فا)

← ▪ ثم بالبنصر في موضع أعلى، نغمة: هـ (صول) وهي تساوي نغمة وتر الرمل

يُقوم وتر الرمل بما يناسب دس الماية بالبنصر، نغمة: هـ (صول)

▪ يُدس بالسبابة، نغمة: و (لا) وهي تساوي وتر الحسين

← يُقوم وتر الحسين بما يناسب دس الرمل بالسبابة، نغمة و (لا)

▪ يُدس بالسبابة، نغمة ز (سي)

← ▪ ثم بالبنصر (شاب الذيل)، نغمة: ح (دو) وهي تساوي شيخ الذيل في جوابه الأعلى.

وبالنسبة للأبعاد، يوضح العلمي، أنه: « بين الذيل والماية بعد طنيني (ثنائية كبيرة)، وبين الماية والرمل بعد بالأربع (رابعة تامة)، وبين الرمل والحسين بعد طنيني (ثنائية كبيرة)، فنسبته من الرمل كنسبة الماية من الحسين».

☐ **الوضع الحالي:**

أما التسوية الحالية للأوتار، فهي وان كان نظامها متشابه، تعرف بعض الاختلاف من حيث النسب الكائنة بين الأوتار، من ذلك:

* **في الآلة المغربية:**

يرتفع مطلق الحسين عن مطلق الذيل بسادسة كبيرة.

يرتفع مطلق الماية عن مطلق الذيل بدرجة كبيرة.

يرتفع مطلق الرمل عن مطلق الذيل بخامسة تامة.

يبدو أن هذه التسوية هي التي كانت متداولة في الأربعينات، عند أهل الفن بكل من تطوان وشفشاون [٢٤٤]، بل والأكثر شيوعا بالآلة المغربية وتعرف بـ «مساوية المثلث»[٢٤٥].

* **في المألوف بتونس والشرق الجزائري:**

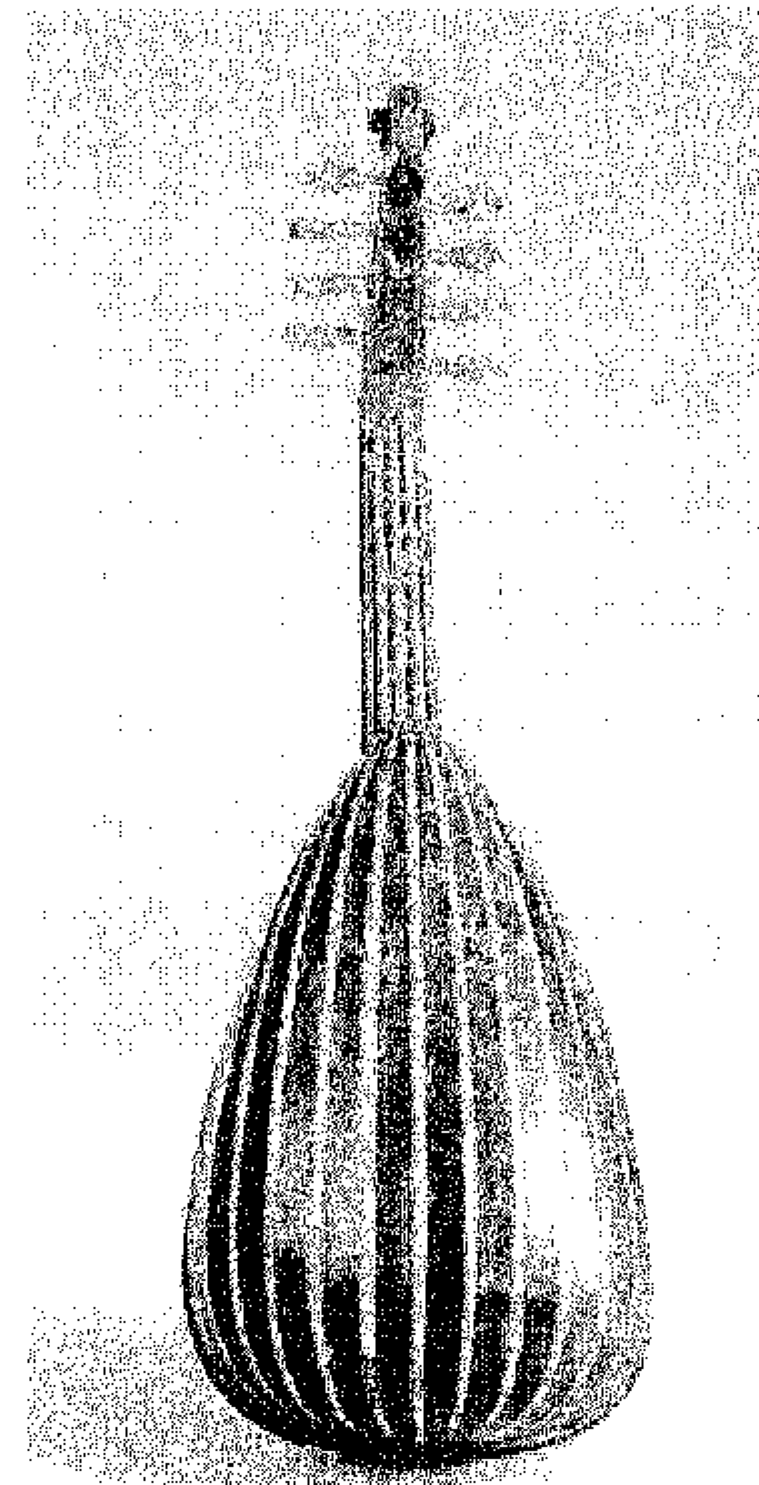
- وحسب مخطوط **غاية السرور**... فإن التسوية المتداولة في المألوف التونسي، كانت على النحو التالي:

▪ بين الذيل والحسين : ديوان (ري٢ - ري ٣)

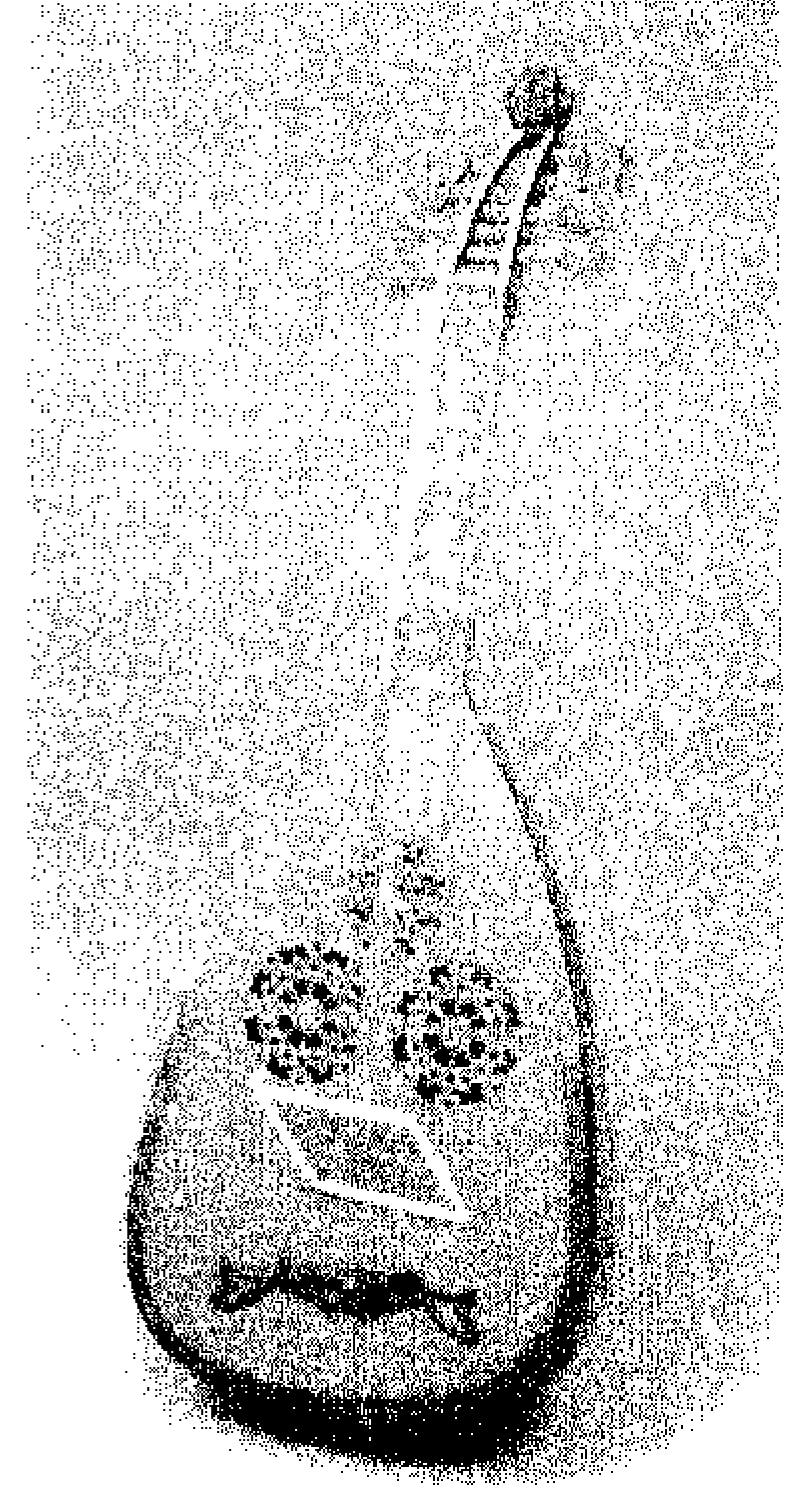
▪ بين الحسين والماية: خماسية تامة (ري٣ - صول ٢)

▪ بين الماية والرمل: رباعية تامة (صول٢ - دو٢).



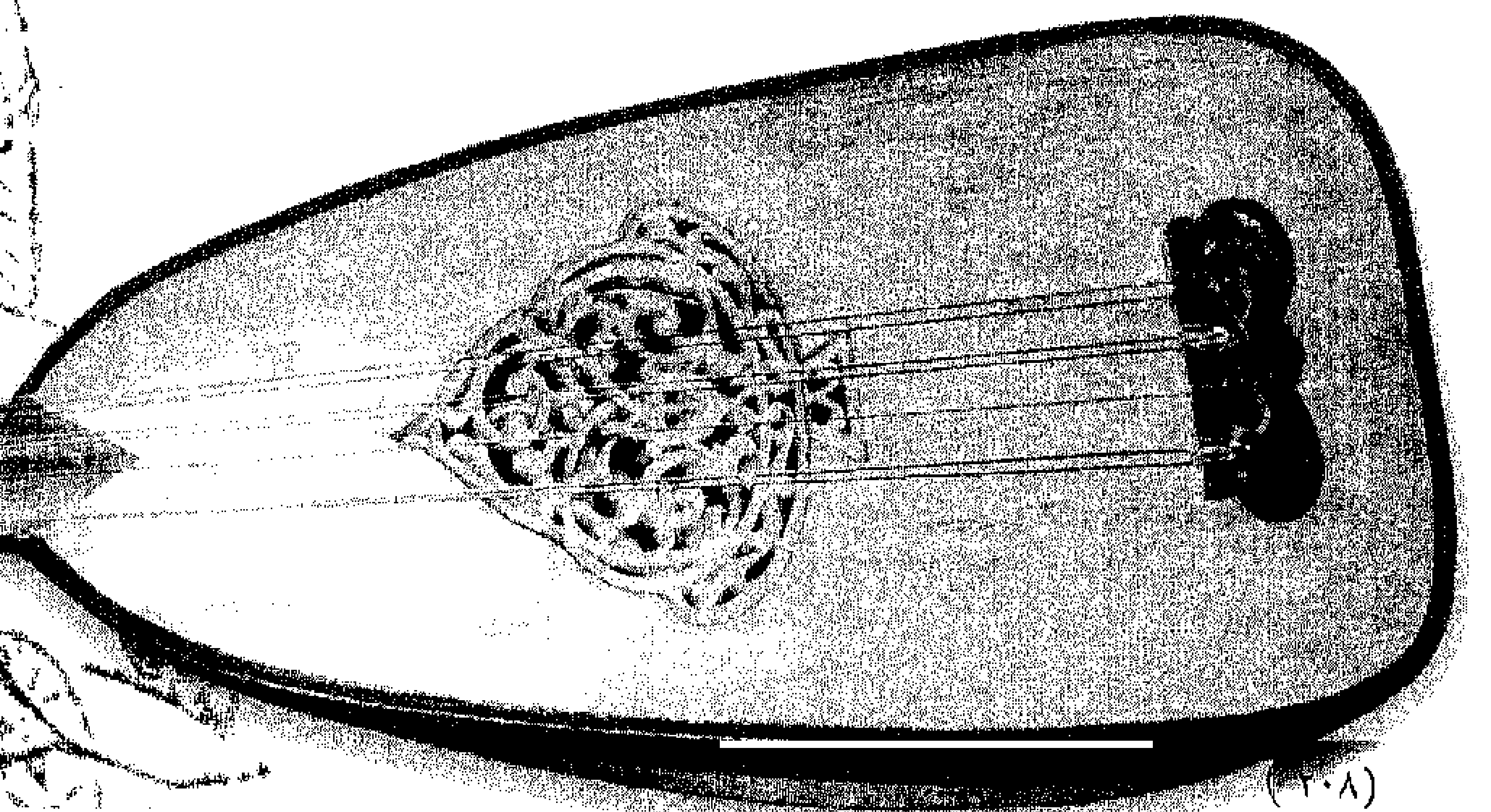


(٢٠٧ب)



(٢٠٧أ)

◄ (٢٠٩)



(٢٠٨)

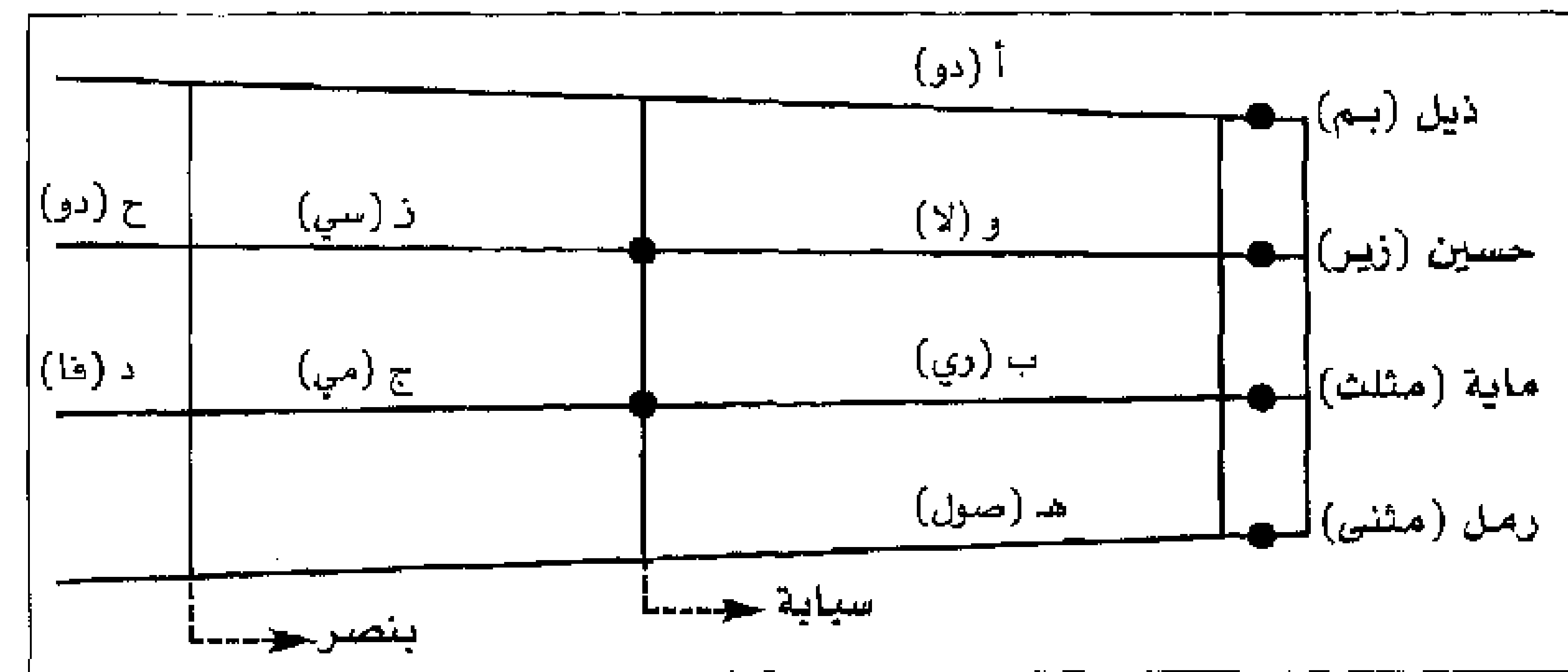
وهي لا تزال الأكثر تداولا في لبعود العربي التونسي (*).

* في الصنعة والغرناطي بالوسط والغرب الجزائري:

- أما التسوية الأكثر شيوعا في الكويترة الجزائرية، فهي :

■ بين الذيل والحسين : سداسية كبيرة (صول٢ - مي ٣) ■ بين الحسين والماية: خماسية تامة (مي٣ - لا ٢) ■ بين الماية والرمل: رباعية تامة (لا٢ - ري٣).

وهو ما يمكن ترجمة بالرسم التالي



د / العود التقليدي بالجزيرة العربية :

١. تاريخ الآلة ومسمياتها:

يذكر المطرزي (ت.٦١٣هـ/ ١٢١٦م) آلة كان يصنعها أهل اليمن، يسميها زمعزفس لكنه يصفها وكأنها «طنبور» (٢٤٦) ؛ أما عند الزبيدي (١٧٣٢-١٧٨١) (٢٤٧)، فهي تشبه آلة كانت معروفة في شبه الجزيرة العربية، تحت اسم: قَبوسٌ بالحجاز، قَبُّوسٌ بعُمان، و قَنْبوسٌ بحضرموت *(qabus - qabbus - qanbus)*

وتقدمها المراجع كنوع من بربط له شكل مستطيل، صندوقه الصوتي أكثر عمق ومجوف تماما، جانب من الوجه مغطى بجلد، والذراع لا يحمل دساتين، يُشد عليها ستة أوتار؛ طول الآلة الجملي: ١٠٠ سم، عمقها: ١١ سم، وعرض صندوقها الصوتي: ٢٥ سم . يرى البعض أنها أدخلت إلى الجزيرة العربية عن طريق الأتراك، لكن لا ندري متى تمّ ذلك (٢٤٨). وقد تضاربت الآراء حول تاريخ اختراعها وأصلها خاصة وأنها تعرف في أماكن عدة تحت تسميات فرعيـة متقاربة (٢٤٩).

٢. مورفولوجية الآلة:

يعتبر القنبوس من أصناف الأعواد الصغيرة، والمقبض القصير، يحفر هيكل الآلة كتلة واحدة في جذع من خشب المشمش (البرقوق) أو الطنب المحليين، ويغطى الوجه جزئيا بلوحة تناغم تندمج مع ملمس أو زند عريض، وفي الجزء الأخير بجلد رقيق يكون من جلد الغزال أو الغنم (ماعز صغير عادة)؛ هذا يجعل طابعة الصوتي أكثر عضوية مع الغناء التقليدي وأثرى تناغما مقارنة بالعود الشرقي، كما أنه يستعمل أيضا للعزف والرقص معا(٢٥٠) (الصور ٢١٠ - ٢١١) .

وتنسب لأجزاء الآلة تسميات ذات دلالات تشبهها بجسد الإنسان (وكأنها تمثل جسد طفل). وفيما يلي، جدول مقارن لمصطلحات قديمة كانت تستعمل بالحجاز (القرن ١٩ م) وتسميات يتم تداولها حاليا بين موسيقيي صنعاء (جدول ٢٥).

- **جدول مقارن لمصطلحات القنبوس** (التسميات الخاصة مرفقة بعلامة نجمة)

أجزاء الآلة حسب (التسميات المتعارف عليها)	الحجاز (القرن ١٩م)	صنعاء (أواخر ٢٠م)
الأوتاد / الملاوي	عصافير	مفاتيح /اصابع
بنجق / بيت الملاوي	عنق	رقبة

٢٤٠) راجع في هذا الموضوع، فؤاد محفوظ: **تعليم العود**، ٤ أجزاء، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤؛ و١٩٦٦. استعمل فيه رسم زند العود، وجدول يمثل «الدوسات والأصابع لعود ذو خمسة أوتار»، وجدولان : الأول لوتر طوله ٦٢٠ مم، والثاني ٦٠٠ مم (ج اا، ص ١٠٦-١٠٩)؛ وكذلك السلم العربي الملون بالكومات (الراست = دو)، والسلم التركي (الراست = صول) مع مقادير المسافات ونسبة الوتر واهتزازه وتسمية النغم بالطريقة القديمة والحديثة (ج ااا).

٢٤١) محمود قطاط: «قضايا السلم والمقام في الموسيقى العربية» **مجلة البحث الموسيقي** (مجلد اا، العدد الأول)، المجمع العربي للموسيقى، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٢٤٢) محمود قطاط: التراث الموسيقي العربي الإسلامي / المدرسة المغاربية الأندلسية/ المجمع العربي للموسيقى، عمان - بغداد، ٢٠٠٢-٢٠٠٣؛

Mahmoud Guettat: La musique arabo-andalouse / L'empreinte du Maghreb, Paris-Montréal, 2000, p.103 et suiv.

٢٤٣) نذكر من بينها: محمد البوعصامي (أواخر الحادي عشر هـ / السابع عشر م): **إيقاد الشموع لي لذة المسموع بالنغمات والطبوع**، تح. عبد العزيز بن عبد الجليل، ط. أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ١٩٩٥؛ محمد العلمي (١٦٨٨-١٧٢١م): **الأنيس المطرب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب**، ط. حجرية، فاس، ١٨٩٧؛ محمود سيالة (النصف الثاني من القرن الثالث عشر هـ / التاسع عشر م): **قانون الأصفياء في نغمات الأذكياء**، مخ. المكتبة الوطنية - تونس / مكتبة المتحف العراقي - بغداد؛ **غاية السرور والمنى الجامع بدقائق رقائق الموسيقى والغناء** (حررته سنة ١٨٧٢ مجموعة من ضباط المدرسة الحربية بباردو / تونس)، مخ الجمعية الرشيدية - تونس؛ الغوثي، أبو علي: **كشف القناع عن آلات السماع**، الجزائر، مطـ. جوردان، ١٩٠٤ (ط. ٢، ١٩٩٥).

٢٤٤) كما دونها اركاديو دي لاريا: **نوبة اصبهان** ، صفحة ٣٦ من المقدمة.

٢٤٥) ألكسيس شوتان : **جدول الموسيقى المغربية** ، باريس ١٩٣٨ (١٩٩٩) ، صفحة ١٢٩ - ١٤٥ (بالفرنسية).

(*) في محاولة لتوسيع امكانيات الآلة، أضيف وترين في القرار (على تسوية العشيران واليكاه) وسمي العود «الطاهر» نسبة لشيخ المألوف التونسي المرحوم الطاهر غرسه (١٩٣٣ - ٢٠٠٣) .

رقبة / ذراع / عنق / يد / ملمس / زند / لوحة	* شقفة	مقبض صدر (ملمس / زند)
قصعة (العلبة)	قصعة	* جفرة (بطن) - * جهلة (ثقب)
الوجه (الجلد)		جلدة (او * ترشة؟)
مشط	فارس (فرس؟)	مشط
زبيبة (نقطة الربط)	زبيبة	* صرفة
شمسة		* خرشة

٣. حاضر القنبوس في الجزيرة العربية:

وإذا ما عدنا للواقع الموسيقي بالجزيرة العربية، نلاحظ، أن وجود هذه الآلة يكاد يكون اليوم حكرا على اليمن حيث يصنع محليا ويسمى «طرب» أو «طربي» (تصغير لكلمة طرب)، انتشر من عدن، حيث كان يُعرف باسم «القنبوس» إلى مدغشقر وجزر القمر، واندونسيا. (صورة ٢١٢). ولم يعد يعزف على هذه الآلة في صنعاء سوى عدد قليل من الأشخاص[٣٥١].

أما في بقية مناطق الجزيرة العربية، فيمكن أن نفترض نفس الشيء، خاصة وأنه كما سبق وأشرنا، هناك ما يثبت أن القنبوس كان متداولا فيها منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وبالتالي، فمن المحتمل أن العود المحلي هو الذي كان سائدا، وأن العود الشرقي لم يكن منشرا في الجزيرة العربية حتى بعد الحرب العالمية الأولى. أما الآن فقد صارت الأعواد تستورد من العراق وسوريا ومصر، أو تصنع على منوالها، وتقلص حضور العود المحلي (القنبوس)، بل اندثر تماما ولم تبق منه سوى بعض الذكريات المتفرقة هنا وهناك.

□ آلة القنبوس في التراث الموسيقي اليمني :

لا تزال آلة القنبوس تحظى بمكانة كبيرة في التراث الموسيقي اليمني، فهي الآلة الموسيقية اللحنية الوحيدة التي ترافق غناء المدينة. حضورها قديم لدى الموسيقيين اليمنيين، وخاصة فنانو صنعاء، يتمسكون من خلاله بأصالة تراثهم العربي، ويعتبرونه بامتياز «الوتر» الذي يمتلك القدرة على تحريك المشاعر، من ذلك جاءت التسمية القديمة للعود اليمني «الطرب» أو «طربي» ويميزونه على «الكينج» أي العود المصري.

- الأوتار وطرق تسويتها:

خلافا للعود الشرقي أو المغربي، وأوتار القنبوس تُثبت بواسطة زبيبة على طرف الصندوق، وتلتحق بالمفاتيح عبر مشط متحرك قابل للتغيير. عددها سبعة (ثلاثة مزدوجة من الأمعاء الغليظة - مصران الماعز)، وواحد فردي معدني (مصران ماعز يجدل بألياف من المعدن، وغالبا من النحاس أو الفضة)، أي ما مجموعه أربعة تكون من القرار إلى الجواب مواجهة إلى العازف، على الترتيب التالي:

(الجر أو اليتيم (راست / دوا) - الرخيم (دوكاه / ري) - الأوسط (نوى / صول) - الحازق (كردان / دو).

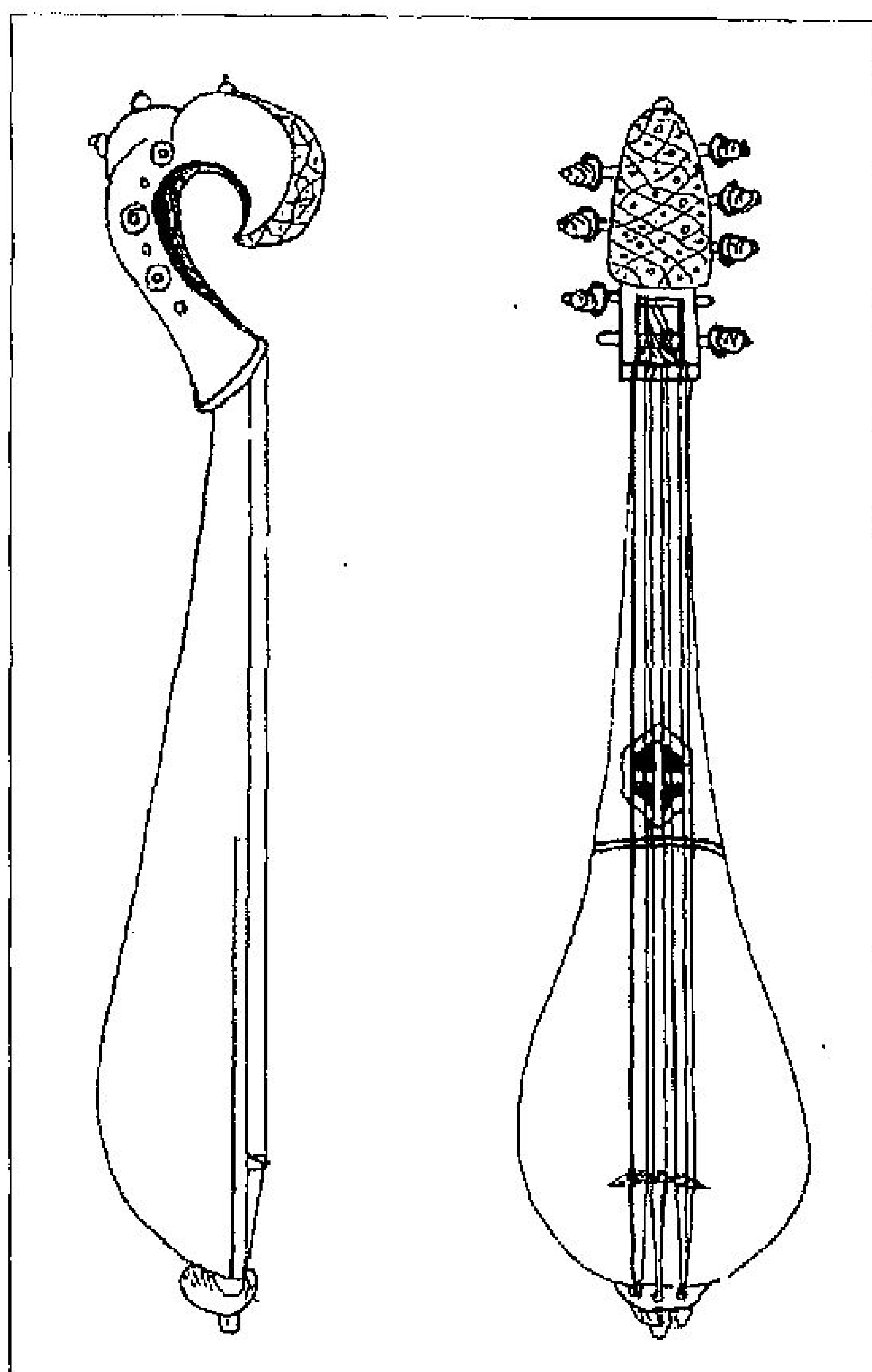
فيكون بين الثاني والثالث، والثالث والرابع: رباعية تامة؛ وبين الأول والثاني ثنائية كبيرة. وكما بينا بالنسبة لآلة العود عموما، تبقى ترجمتها بالنوتة الغربية الحديثة، تقريبية، إذ أن المهم هو احترام النسب الكائنة بين النغم، انطلاقا من الطبقة الصوتية المعتمدة.

هكذا تتلخص تسوية القنبوس كالآتي (جدول ٢٦) :

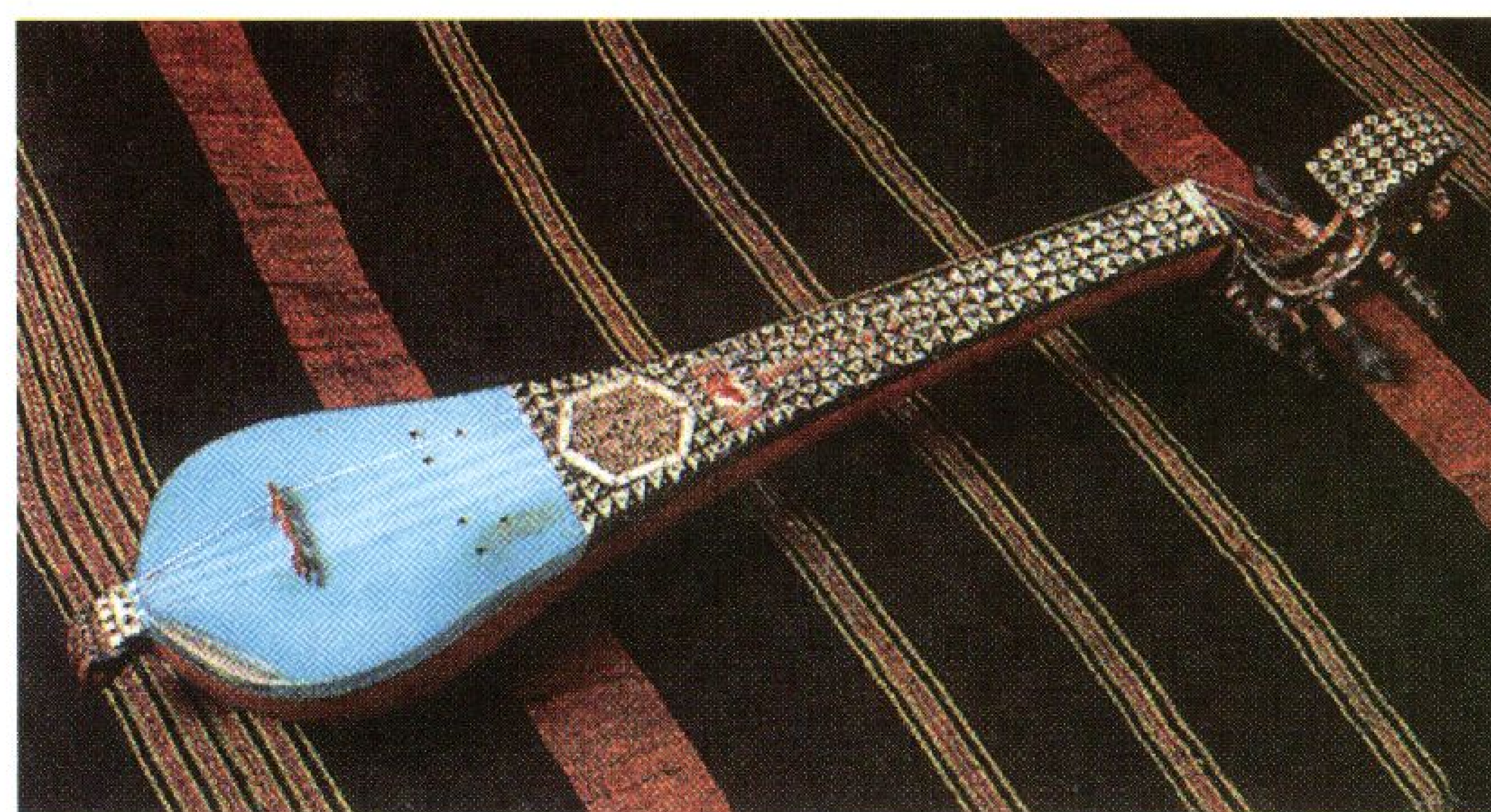
ترتيب الأوتار	تسمية الوتر	المقابل في العود الشرقي	مطلق	بالسبابة	بالبنصر	بالخنصر
١	الجر / اليتيم	راست	دو١			
٢	الرخيم	دوكاه	ري١	مي٤/١	فا١	
٣	الأوسط	نوى	صول٢	لا٢	سي٢ (خاصة)	
٤	الحازق	كردان	دو٢	ري٢	مي٢ (خاصة)	فا٢

فتكون منطقة أصوات الآلة، في وضعها الطبيعي، من بين نغمة اليتيم / الراست وخنصر الحازق / جواب الجهاركاه (ديوان ورابعة تامة)، والنغمات التي تستخرج منها لا تختلف عن نغمات العود العربي التقليدي

تعطي أسماء الأوتار مؤشرات على العزف نفسه، إذ تستعمل أغلب الألحان صول٢ كقرار، متطابقا مع ارتفاع الوتر «الأوسط»، المعروف باسم «لسان الآلة»... لكن الجزء الأكبر من كل لحن يميل لأن يُعزف على وتر دو٢ «الحازق»، وهي تسمية تضيف لها رواية أخرى تسمية «السقيم»، أي المريض أو الذي يجلب سقام الحب. وتربط هذه الرمزية بين دنف الحب وشدة الوتر. ويبدو أنها تعطي للصوت المرتفع امتيازا

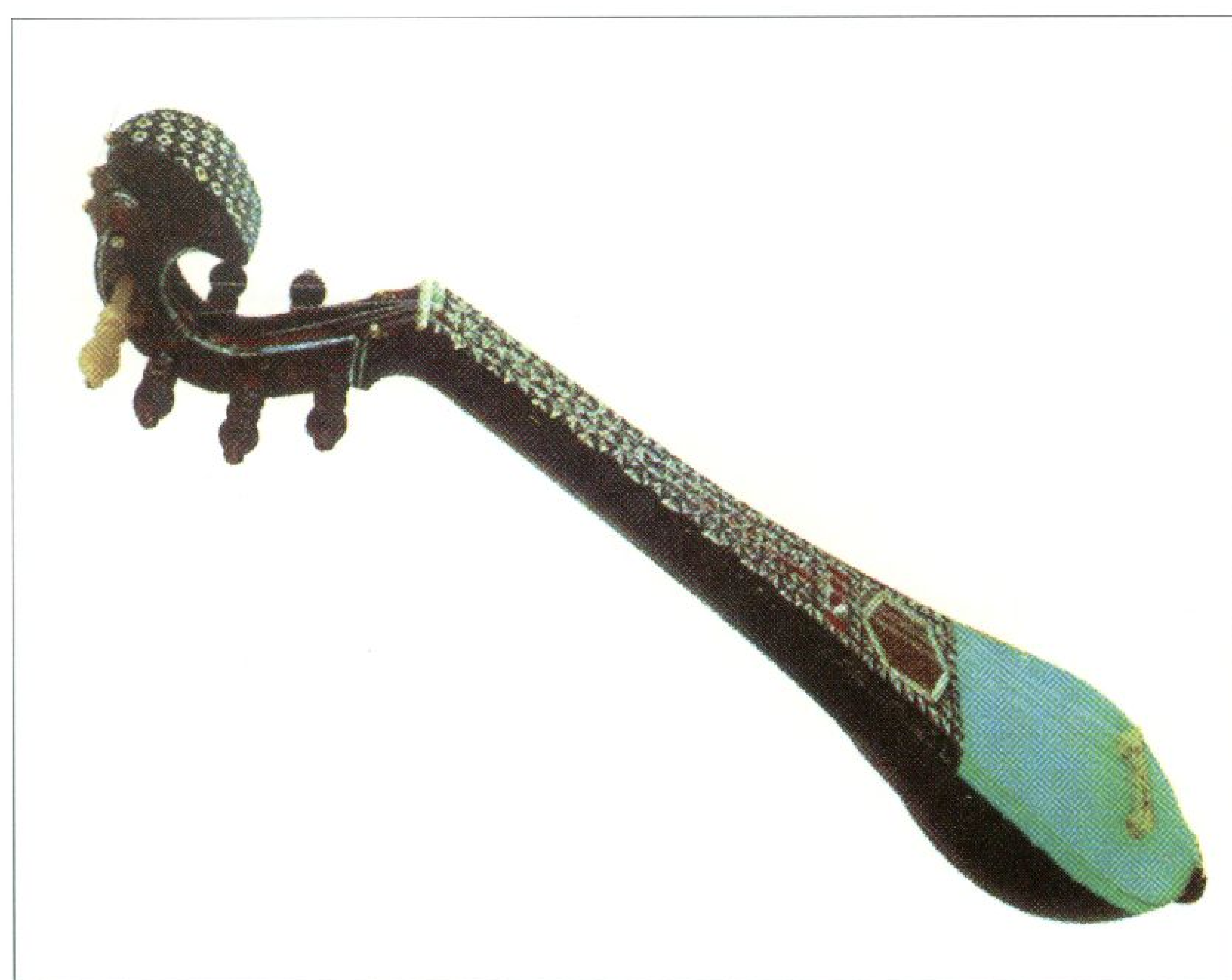


(٢١١)



(٢١٠ أ) ▼

(٢١٢)



(٢١٠ ب)



تعبيريا، ويعكس الرخيم بدوره الرقة والحنان[٣٥٢]...

تنطلق عملية تسوية الآلة بشد وتر الحازق (الكردان) على أعلى طبقة يمكن أداؤها، ثم يسوى عليها وتر اليتيم وهو القرار، ثم يعفق عليه بالسبابة لضبط الرخيم (دوكاه)، وهكذا مع إمكانية تغيير التسوية حسب الطبقة الصوتية إلا أن النسب بين الأوتار تبقى كما هي.

- **طريقة مسك الآلة وأساليب العزف عليها:**

يحتضن العازف آلته على مستوى منطقة وسط الصدر ويستعمل مضرابا من الخشب اللدن أو ريشة طير؛ أما عفق أصابع اليد اليمنى فيقتصر على الوضع الأول دون تغييره،لأن عرض زند الآلة يحول دون ذلك.

تقليديا، يستعمل المغني في هذا الفن الفردي آلة القنبوس الذي تميز به الغناء اليمني، بأسلوب عزفه الشديد الخصوصية. يتطلب التراث من العــــازف أن يجعل العــــود ينطــق («يخليه يتكلم»، كما يقولون)، ويتوصل إلى ذلك بفضل آليات عزف محددة، وإن اختلف على تسميتها الموسيقيون. والتي يمكن حوصلتها في قسمين:

١) **استخدام وتر واحد، وذلك على طريقتين:**

- **فرد، تفريد أو تفريق:** عزف القاعدة أي اللحن الأساسي في وضعه المبسط بفرز المقامات الرئيسية واحدا واحدا .
- عزف اللحن مع جميع أدواره الإيقاعية، بواسطة توالي ضربات الريشة نحو الأسفل بنفس المستوى، مما يخفي النقرات القوية ومعه التعرف على نوعية الدور الإيقاعي.

٢ **«خلط» العزف باستخدام عددا من الأوتار.**

تقليديا، تتعاقب الطرق وتتداخل لإحداث تنويعات نغمية معبرة، تستوجب قوة في اليد اليمنى، وقدرة إحساس بالتزيين النغمي والإيقاعي في آن واحد. فالآلة هنا، تقوم بدورها الكامل نغميا وإيقاعيا، وبالتالي فإن العازف ليس في حاجة إلى ضابط إيقاع. ولليد اليسرى خاصياتها في عفق الأوتار التي بحكم طبعة الآلة متباعدة نسبيا بمشد التناغم، مما يمكنها من إحداث النغم دون تدخل اليد اليمنى؛ وكثيرا ما يتم ذلك عند تزيين العزف بالتعاقب مع نغمات أخرى أو النغمات ذاتها في نفس الوقت. وهي كلها فرص يسعى العازف من خلالها خلق فرص تأثيرات نغمية-إيقاعية، تتعدد في تطبيقاتها، أساليب العزف أو لنقل طرق نقر الأوتار وعفقها، وكذلك المصطلحات الخاصة للتعريف بها، من ذلك:

- «سلس» : وهو الأسلوب الأكثر شيوعا، ويتمثل في نقر الوترين الرئيسيين الأوسط والحازق، في آن واحد تقريبا، وإن كان الخلط اللحني يتم أساسا على الأول مدعوما بدوسة سريعة على الثاني مطلقا. ويمكن أن تقوم دوسة أصابع اليد اليسرى مقام نقر ريشة لتحريرها وتمكينها من أداء السلس. وبقدر ما تعطي سرعة الانتقال بين القرار والجواب، انطباع الحماسة، فإن التدفق الصاخب للنقر وندرة تطابق السلس مع قوة اللحن، يترك شعورا بعدم الاستقرار الأسلوبي.
- «**الضفارة**» : وهي توظيف الوتر الأوسط بصورة رئيسية، وفي نفس الآن جس الوتر الرخيم بنقرة من الريشة نحو الأسفل - عادة مع كل وقت من الأوقات القوية للإيقاع - من نتائجه إحداث توافق رباعي أو خماسي، مع تناغم وتكامل بين النغمات المصاحبة.
- «**الترييش**» : استخدام مكثف وشديد للريشة، أي في ارتماش صوتي تتعاقب فيه نقرات الريشة في الاتجاهين، الأسفل والأعلى، وذلك على نحو متقطع أو متواصل، خاصة في أسلوب «المطوّل» .

□ **في التراث الموسيقي العُماني:** وإن كان يعسر العثور اليوم على آلة **القبّوس** (وهي التسمية التقليدية العُمانية)، فإنه ثمة دلالات تعود إلى القرن الثامن عشر، تشير إلى وجودها في التراث العُماني. فهي من أعرق الآلات الوترية - من صنف العود- استعمالا في سلطنة عُمان. من المرجح أن تاريخ تواجدها بالموسيقى العُمانية أقدم من ذلك بكثير، وهي عموما، أسبق من العود الشرقي وهذا ربما يفسر سبب إطلاق شعبيا اسم القبّوس أحيانا على آلة العود عموما. كما يمكن أن يستدل على أهمية أثر الآلة من خلال احتفاظ التراث العُماني بما يعرف بـ «**صوت القبّوس**» أحد مراحل أداء «**الشرح**» وهو من الصيغ الموسيقية بصلالة ومرباط - **محافظة ظفار**. وما شيوع هذه التسمية عند الموسيقيين التقليديين، إلا دليل واضح، لا على وجود الآلة فحسب، بل وعلى أهمية الدور التي كانت تلعبه في الموسيقى العُمانية مما أدى إلى نسبة هذا الصوت إليها.

وفي عُمان اليوم مثل بقية دول الخليج العربي، انتشر استعمال العود الشرقي، وإن كان أسلوب العزف قد حافظ على بعض من خصوصياته، من ذلك كيفية استخدام الريشة، أو ما يسمى باللهجات العُمانية «نقش»، و« ينقش العود» أي يعزف عليه، وهو اصطلاح وصفي القصد منه في الموسيقى العربية عموما، جودة العزف ورقته وعمق تأثيره في النفوس . ومن المعروف تقليديا، استعمال آلة العود في غناء التسميع وغناء الصوت (غناء طربي شهير في سلطنة عُمان والجزيرة العربية)، ومنذ السبعينات شاع استعمال العود الشرقي على نطاق واسع[٣٥٣]، وصار يمثل الآلة الوترية الرئيسية في الموسيقى العُمانية، وازدادت مكانتها، وتنوع استعمالها، وكثر عازفيها منذ بداية النصف الأخير من القرن الماضي كآلة مصاحبة

للغناء. وبفضل مجموعة من رواد الغناء العُماني، استطاعت هذه الآلة أن تضيف بطابعها الصوتي وأساليب استخدامها عبر مسيرة تمتد إلى أكثر من قرن، ألوانا غنائية جديدة تعتمد بشكل خاص على كيفية توظيف هذه الآلة وما تبعها من آلات وترية متنوعة تمت إضافتها اليوم في الموسيقى العُمانية.

عمليا، اتسم أسلوب عزف العود عند رواد الموسيقى العُمانية بتقنيات بسيطة في استخدام الريشة (من الخشب في بداية الأمر)، وتنويع أوضاع الأصابع واستغلال المساحة الصوتية للآلة، غير أن طبيعة التركيبة النغمية والإيقاعية للموسيقى العُمانية، مع مهارة العزف، ميّز هذا الأسلوب بخاصيات فنية وتقنية نادرة، وهو ما نلاحظه بشكل خاص في غناء الصوت، وأغاني التسميع: البستات والختام، وفي غيرها من الصيغ الغنائية العُمانية الأخرى... ولو استعرضنا حضور هذه الآلة منذ أن أدخلها إلى الغناء العُماني المعاصر الفنان حمد حليس (وهو أستاذ الفنان سالم بن راشد الصوري) في مطلع القرن الماضي، فسنلاحظ تعاظم مكانتها باطراد كآلة محببة لدى جمهور المستمعين والموسيقيين، وخاصة العازفين منهم؛ وقد اتسع دورها من مسايرة للغناء، إلى العزف المتخصص بمختلف أساليبه توجهاته.

□ **في التراث الموسيقي لشبه الجزيرة العربية عموما:** ينسب إدخال العود الى الكويت للفنان عبد الله الفرج (١٨٣٦– ١٩٠١)، ويُقال أن الآلة كانت تُصنع من «خشبة كبيرة جدا وهي قطعة واحدة ثم يحفرونها ويرققونها، وينقشون به وردة» (شمسية)، وكان «يختلف على العود المصنوع من عدة قطع مثل الذي يسمونه شامي أو غيره». كما تفيد شهادات بعض الفنانين من الذين عزفوا عليه، أن العود القديم كان «أصغر حجما من العود الحالي، ووجهه مرقم بجلد، وله فتحة صغيرة تحل محل الوردة» [٣٥٤]. وهو ملازم لغناء الصوت الذي يتمتع بشعبية واسعة في الكويت، من ذلك:

أنظم أبياتك على ذا العـود ❖ يالـلـه عسى نبلـغ المقصـــود

كما تنسب إلى عبد الله الفرج طبيعة «وزن» (دوزنة) الوتر مع استبدال المصطلحات وتغيير المفاهيم: (الشرار، المثانى، المثالث، البام، الراخي)[٣٥٥].

على قول حكماء العرب.

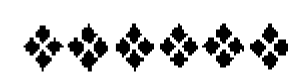
شدت فجلت أسماعنا بمخفف ❖ يحدثها عـن سرهـا وتحدثـــه

مشاكلة أوتاره في طباعـــهـا ❖ عناصر منها أحدث الخلق محـدثه

فللنار منه الزير والبم أرضـه ❖ وللريـــح مثناه وللمـــاء مثلثــــه

ولا تزال هذه المسميات ممارسة عند عدد كبير من الفنانين القدامى وبعض المعاصرين المخضرمين، يمارسونها بإطلاق هذه الصفة، عوض: الكردان، النوا، الدوكا، العشيران، اليكاه...

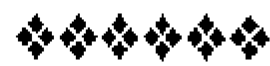
وإذا كان لا يوجد دليل يذكر على حضور آلة العود حتى بداية القرن العشرين، فذلك يعود دون شك، إلى الموقف الرسمي الرافض آنذاك، للموسيقى عموما. على الرغم من ذلك، لا يستبعد بأن العود كان معروفا. ففي البحرين مثلا، كان يستعمل في كثير من الدور، نظرا لغياب النوافذ فيها، ولأن الكثير منها كان غائر في الأرض، حيث كانت أشبه بأقبية.(فالجلسات الأدبية والموسيقية تُعد حدثا اعتياديا ومشاعا، وللعود فيها مع الغناء مكان الصدارة). ويعزى رواج العود التقليدي إلى نشاط الموسيقي محمد بن فارس (بين ١٩٢٠–١٩٥٠ تقريبا) الذي أولى اهتماما بالغا بفن عبد الله الفرج، هذا مع الازدهار المتميز الذي عرفه ولا يزال فن الصوت في كامل المنطقة، والذي يرتبط أداؤه أساسا بالعود. والتقسيم الذي يتمتع بصفات خاصة، لا يُقدم بأي آلة أخرى غير العود الذي يعرف رواجا وشعبية واسعة [٣٥٦].



يبقى العود في كامل الجزيرة العربية، الآلة الوترية الرئيسية في الموسيقى التقليدية. ويساند مطرب الصوت مساندة رئيسية عازف العود (كان يُطلق عليه أحيانا، لفظ «المكبّس»)، الذي لا يقتصر دوره على ترديد اللحن المغنى فحسب، بل كان يضيف من قدراته أنغاما تأليفية تتوافق مع اللحن الأصلي وتتداخل معه في نسيج لحني- إيقاعي في غاية التكامل والانسجام؛ وغالبا ما يكون المطرب هو عازف العود فيضيف ما يحلو له من حليات وزخارف. ويوجد عدد كبير من الفنانين حققوا شهرة واسعة بعزفهم المتميز على العود، بارعين، متمكنين من أسراره وتقنياته، محافظين - بالرغم من اعتمادهم العود الشرقي - على خاصيات الأسلوب التقليدي وجمالياته.

هـ / **العود العراقي** والتغيرات الحديثة: جاء نتيجة التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية والدور الذي لعبته في هذا المضمار مدرسة بغداد للعود. شهدت الآلة تغييرات جذرية على مستوى الصناعة، وكذلك من الناحيتين العملية والتقنية. فهو يتبع تسوية مرتفعة بالنسبة للعود التقليدي، بحوالي الخامسة، مع إمكانية وضع بعد الوتر

الحاد، وترا سادسا يكون على حوالي الديوانين والسادسة في القرار. وهذه التسوية تأتي كما يلي: (دوكاه - بوسلك - حسيني - سهم - عجم).. هذا مع تطوير تقنيات الريشة وإبراز التفاصيل اللونية للصوت، وبالتالي التركيز على الأداء المنفرد للآلة والجمع بين أسلوبي التطريبي والتأملي، وهو ما سنتناوله بالتحليل في فصل التغيرات.



□ **تنوع أساليب العزف على العود وخصوصياته في الوطن العربي:**

لقد واكب تنوع الأعواد التقليدية، خصوصيات تبرز ملامحها في الطابع الصوتي للآلة و في أساليب العزف عليها عبر الوطن العربي، من المغرب غربا وحتى خليج عُمان شرقا، وذلك حتى مع انتشار العود الشرقي وتعميمه مع انحسار الأعواد المحلية. لقد توحد تقريبا نموذج العود المستعمل حاليا في كل الدول العربية، إلا أن أسلوب العزف بقي محافظا على طرافته وخاصياته الفنية والجمالية بشكل ملحوظ من منطقة إلى أخرى، عاكسا معه روح البيئة الموسيقية والاجتماعية المتوارثة عبر الأجيال.

فالمستمع إلى الألحان المتدفقة من هذه الآلة، يلاحظ بما لا مدعاة فيه للشك، كيف أنّ الفن الموسيقي العربي بقدر ما هو يتسم بطابع كوني موحد في أصوله وأبعاده الجمالية المتكاملة، فهو يعبّر عن تنوع روافده وتميزها تبعا للمحتوى الاجتماعي وطاقات الإبداع فيه. يتعدّى التأثير الجمالي لهذا التنوع ليستوعب الواقع الاجتماعي والنفسي بشكل شمولي، متكامل وهادف، فهو يعكس وعيا جماعيا ويقدّم سجلا حيّا يكشف عن طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العملية والفكرية والشعورية.. كما هو يؤكد على مدى ارتباطها بالمحيط الاجتماعي والحضاري الذي انبثقت عنه - لذا فإنه لمن العسير الإجماع على أفضل عازف للعود في الوطن العربي، وإن وُفق بعضهم في التميّز، ذلك لأنّ التقييم الجمالي هنا، لا بد أن يتمّ حسب المنظور الاجتماعي - الحضاري وأسلوب العزف الناجم عنه... وإذا ما اعتبرنا الثروة الهائلة التي يزخر بها العالم العربي حيث تتناغم على امتداد مساحته من المحيط إلى الخليج، أنواع لا متناهية من الموسيقى الكلاسيكيّة والشعبيّة بخصائصها وأبعادها العقائديّة والدنيويّة المتعدّدة، لو اعتبرنا ذلك، لأدركنا مدى أهمية الحفاظ على هذه الثروة، وضرورة الانفتاح والتكامل الواجب اعتماده ودعمه لا بين مختلف الموسيقيين العرب فحسب، بل وبين مختلف القنوات الخاصة بهذا المجال.

٣٤٦) Landberg: Arabica, III, 15, 29, 113.

٣٤٧) تاج العروس، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥ .

٣٤٨) فارمر: دراسات....(Farmer:Studies, p 72) ويُعتقد أن القمبوس «هو آلة المزهر نفسها أو العود العربي القديم... وذلك استنادا إلى عدم وجود آلة أخرى شبيهة بها في العالم، وإلى عوامل تاريخية أيضا بينها أن جنوب الجزيرة ظل قرونا طويلة يحتفظ بالكثير من العادات والتقاليد. ويعزز ذلك أن القمبوس وجد في منطقة كوكبان من الشمال اليمني وهي منطقة ظلت بمنجاة من التأثيرات الغربية التي تعرضت لها باقي الأجزاء اليمنية والعربية».

٣٤٩) راجع ما ذكرناه سابقا، حول القويوز في الفصل الثاني من الباب الثاني.

٣٥٠) صغر حجمه جعله آلة مثالية لعزف الموسيقى خلال فترات المنع.. ويحكى أن قاسم الأخفش كان يملك عودا مقطع الأوصال (أي كان مفصلا يوصل بين جزئيه) حتى يسهل إخفاؤه عن الناظرين، وعند ما يصل إلى المكان المقرر يعيد تركيبه ليصبح عودا. وكان يقول: «كنت ألفه ببطانية فأشعر وكأني أسير في اتجاه الرادع» (أحد سجون الإمام). يذكرنا هذا بعود الفارابي الذي عزف به أمام سيف الدولة. من ناحية أخرى، لا يبدو أنه وجد احتراف لصناعة الأدوات الموسيقية منذ الفترة الرسولية، فكان النجارون أو الموسيقيون هم من يصنع آلة «الطرب». هذا لم يمنع وجود أنواع تتسم صناعتها بجودة عالية، بعضها جاء من المناطق المجاورة مثل الحجاز في القرن الثالث عشر هـ / التاسع عشر م، فارمر:
Farmer: "Meccan Musical Instruments", in Journal of the Royal Asiatic Society, part 3, 489-505; Studies in Oriental Musical Instruments, Boston, 1978; in Studies in Oriental Music, II, Frankfurt, 19 86, p.79-100.
وهي مقارنة بين آلة القنبوس الحالية وآلة مشابهة توجد بمتحف ريكس ميوزيام / Rijksmuseum بأمستردام، ضمن مجموعة Hurgronje ، عن فارمر، المرجع السابق. وهذا تشبيه اليمني للآلة بجسد الإنسان يحيلنا مرة أخرى إلى أسطورة لامك التي ذكرناها بالباب الأول.

٣٥١) غانم، جميل: «العود الصنعاني» ، **مجلة القيثارة**، مجلد ٢٤ و٢٥، بغداد ١٩٧٥-١٩٧٦، ص ٢٥؛ محمد مرشد ناجي: **الغناء اليمني القديم ومشاهيره**، صنعاء، ١٩٨٣؛ محمد عبده غانم: **شعر الغناء الصنعاني**، بيروت - دار العودة، ١٩٨٠؛ عبد الله البردوني: **فنون الأدب الشعبي في اليمن**، ط. ٢، بيروت - دار الحداثة، ١٩٨٨؛ جان لامبار (Jean Lambert: Médecine de l'âme, Paris, 1997)

٢٥٢) كان الاعتماد على آلة العود المصنوعة محليا، أما العود الشرقي فكان قليل الاستخدام في اليمن حتى مطلع القرن العشرين. وقد بدأ انتشاره في عدن خلال ثلاثينات القرن العشرين. و نتج عن ذلك التخلي عن بعض التوافقات التي مع ذلك لم تؤد إلى تغيير تام في الأسلوب والممارسة. لكنها تضيف وترا خامسا يسمح بنغم رتيب على (صول١) بدلا من (دو١)، ويسمى الخامس (بالنتيجة، يعاد دوزنة اليتيم إلى الرابعة، مثل الأوتار السابقة، أي (لا١) ويسمى عندئذ الرابع وتبقى الأسماء الأخرى مستخدمة). وهي تمام تسوية العود الشرقي، وبهدف التمكن من الغناء بصوت مرتفع، يضيف البعض، وترا حادا يشدونه على الرابعة العليا (صول٢)، وليس في القرار كما هو متداول في المشرق. والعود المشرقي يسمى في صنعاء «كبنج» ويبدو أنه تصحيف شعبي للفظ ك«منجه».

٢٥٣) محمود قطاط ومسلم الكثيري: **آلات الموسيقى التقليدية العُمانية**، مركز عُمان للموسيقى التقليدية - وزارة الإعلام، مسقط ٢٠٠٤؛ مسلم الكثيري: **الموسيقى العُمانية** ، مركز عُمان للموسيقى التقليدية - وزارة الإعلام، مسقط ٢٠٠٥ .

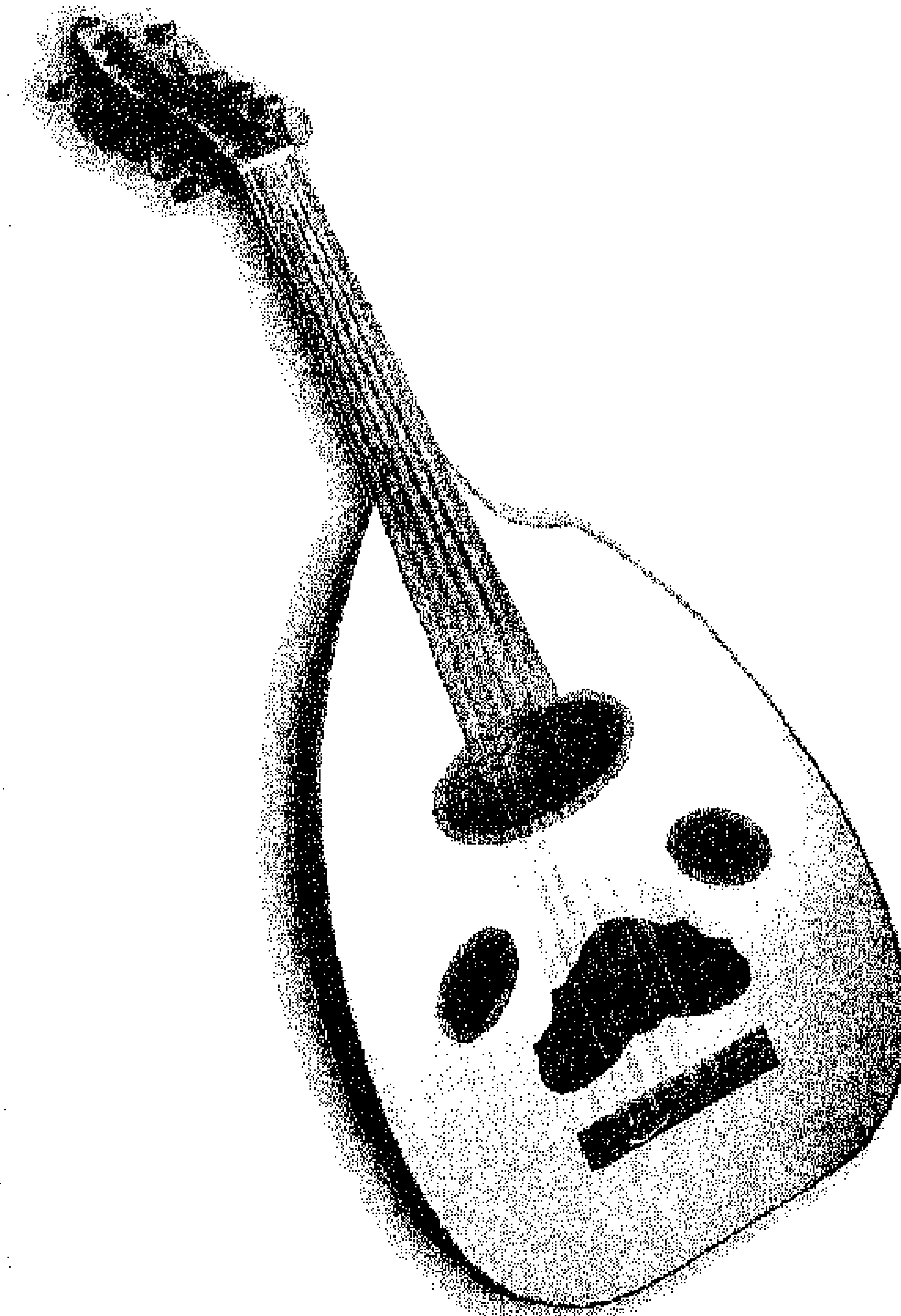
٢٥٤) أحمد البشر الرومي: **عالم الفن**، عدد ٨٤، ص ٦-٧، **الموسوعة الفنية**، ص ٣٤٢-٣٤٦ يرجع حسب الروايات أنهم كانوا يأتون بالآلة أو بالخشب التي تصنع منه، من الهند وأنه ما زال يُحتفظ بأربعة عيدان من هذا النوع. ويُستشهد في هذا الصدد بذكر الأصفهاني للعود زالمحفور، وهو عود معمول من عود هنديس، **الأغاني**، ٤١/٩؛ ١٢٤/١٠؛ **عالم الفن**، ٨٦/ ص ٢٤-٢٥)؛ يوسف الدوخي: **الأغاني الكويتية**، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، ١٩٨٤

٢٥٥) يوسف فرحان الدوخي: **الأغاني الكويتية**، ص ٤٦؛ **نهاية الأرب**، ٧، ص ١٢٢؛

٢٥٦) المالكي: **أغاني البحرين الشعبية**، ١٩٩٩؛ بول روفستج أولسن: **الموسيقى في البحرين / الموسيقى التقليدية في الخليج العربي**، ترجمة فاطمة الحلواجي.

الفصل الثاني

التغيرات



□ تعديلات وابتكارات طرأت على آلة العود في العصر الحديث

عموما، لم يطرأ على آلة العود التقليدية تغيير جوهري يذكر، باستثناء بعض المحاولات الجزئية شملت الذراع والصندوق المصوت، والأوتار وبعض النواحي المتعلقة بالصناعة... غير أنها بقيت محدودة ولم تنتشر؛ وحافظ المظهر المميز للآلة على ثوابته، والتي من دونها تفقد صفتها ونوعيتها. لذلك نلاحظن أن أقصى الإضافات التي أدخلت لم تمس الشكل ولا طبيعة التركيب، ويمكن حوصلتها في النقاط التالية:

أ / مكونات الآلة:

١. على مستوى الصناعة:

- صممت مقاييس جديدة للعود بأحجام مختلفة، وأحدثت تعديلات في الرقبة والقصعة مع احتفاظ العود بشكله الأصلي: إطالة الرقبة، وتجويف القصعة من جهة اتصالها بالرقبة، هذا مع تحديد طول الوتر من الأنف إلى الفرس... وذلك بهدف تسهيل العزف على مختلف الأوضاع ، وتمكين العازف من الوصول إلى منطقة البوزسيونات بسهولة ومرونة، وجعل الصوت أكثر ضخامة وقوة .

- جعل الفرس (رافعة الأوتار/ المشط) في العود متحركة بحيث يتمكن العازف من التحكم في أطوال الأوتار، وبذلك يمكنه العزف على الطبقة التي تريح المغني ولا يضطر إلى تغيير تسوية الأوتار. أو التغيير من موضع حامل الأوتار (الفرس) ليصبح في قاعدة العود عوضا عن صدره، بما يجعله قادرا على تحمل مزيد من الضغط والشد، ثم إضافة حاملا آخر متحركا للأوتار ليسهل وضع الأوتار بشكل أكثر ملائمة من قبل.

- الاستعاض عن المفاتيح الخشبية القديمة بمفاتيح معدنية لولبية عن غرار مفاتيح الكيتار والماندولين والبانجو، وهذه المفاتيح ذات رؤوس مسننة، واستخدامها يجعل الأوتار تحافظ على ضبط أصواتها (دوزان) زمنا طويلا بخلاف المفاتيح الخشبية التي تتعرض للاسترخاء.

- استحداث (عود ذو السحب الخلفي، أي ربط الأوتار من خلف الوجه): بهدف إيجاد حل للخلل الفني (الذي يصيب العود باستمرار بسبب تأثره بالتقلبات الجوية والرطوبة وارتفاع درجة الحرارة...) فكان الحل في تغيير ربط الأوتار

وانتقالها من موقعها (بالغزالة) الواقعة على وجهة العود إلى ربطها في نهاية الواجهة أي مؤخرة الصندوق الصوتي مرورا بالغزالة لتكون مرتكز للأوتار..

- استحداث **العود السباعي** : يحتوي على سبعة أوتار وبمساحة صوتية تقدر بأربع دواوين حيث يمتلك القرار الغليظ الذي يمثل (آلة الجلو) ومساحة صوتية / جواب تتقارب مع آلة القانون والكمان..

- صنع عود باص وأعواد بأحجام مختلفة وبأشكال متنوعة، مثل العود الكمثري والجيتاري؛ عود يحاكي شكل القنبوس؛ عود مبطط؛ عود له قصعة صغيرة ورقبة مثل رقبة آلة الجيتار («بجقجيتار» مع مفاتيح)؛ زيادة في عدد الشماسي (٣، ٦...) وخلافه (صور ٢١٣ – ٢١٥) .

٢. **على مستوى الأوتار:**

- أنواع جديدة لأوتار العود حيث تطورت صناعتها من الجلد وأمعاء الحيوانات إلى نيلون والمعدن، وهو ما أعطى للعود رنينا وصوتا مختلفا عن ذي قبل.

زيادة عدد الأوتار من خمسة أوتار مزدوجة، إلى ستة أوتار مثلثة (كل وتر يتألف من ثلاث أوتار) لأداء أقصى الجوابات بطريقة سهلة.

- عود ذو ستة أوتار في مجاميع ثلاثية (المجموع ١٨) وله ١٨ مفتاحا ومركبة في بنجق خاص على دورين، ويركب على الوجه فرستان، فرسة عادية مثبتة في مكانها المعتاد، وأخرى تركب في مؤخرة العود عند الكعب وتشبه فرسة الجيتار والماندولين.

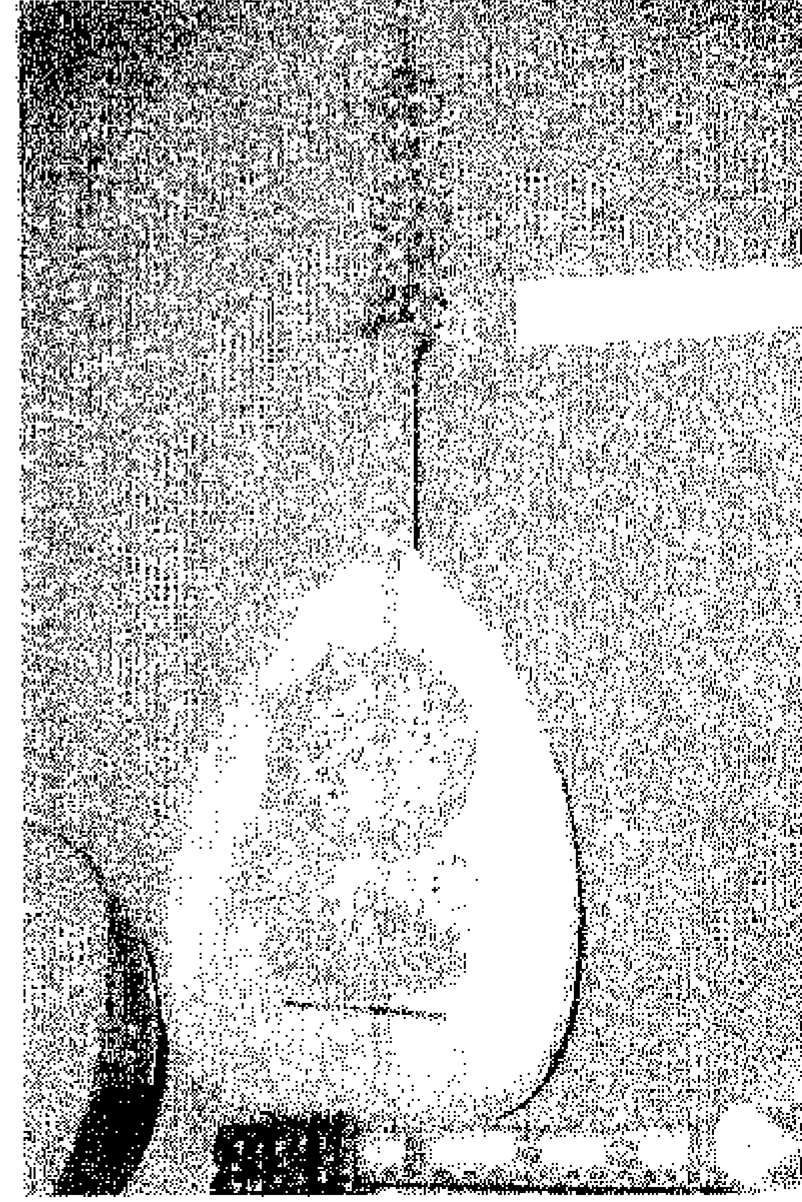
- عود ذو رقبة عريضة تفاوتت أوتاره ما بين ستة وثمانية أوتار، وهو ما يسبب مشكلة بالنسبة للعفق على الأوتار لعُرض رقبة العود، وهو بالتالي يتطلب طريقة معينة للعفق وتدربات خاصة بها...

٣. **التسوية:**

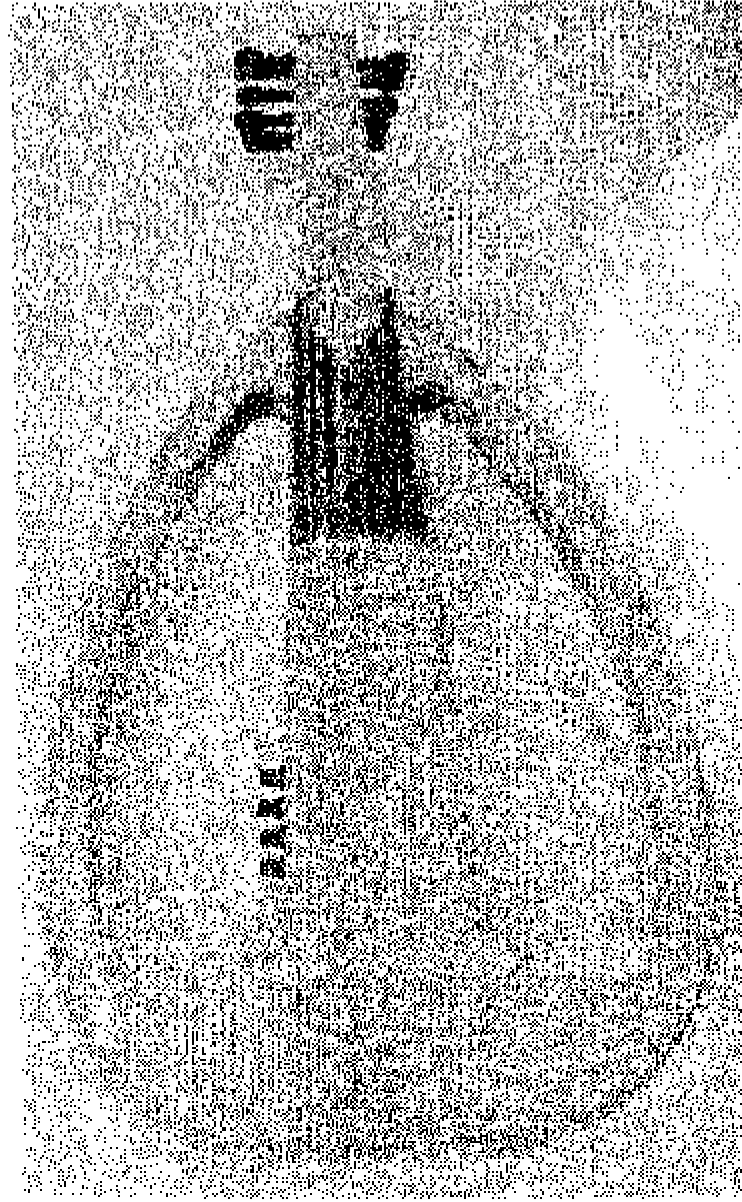
علاوة على ما أشرنا إليه فيما يتعلق بعدد الأوتار، والتسويات المختلفة حسب التوجهات والمدارس، فإن عددا من الفنانين الحاليين أعادوا إحياء بعض طرق التعديل المشار إليها سابقا، أو أدخلوا عليها شيئا من التنويع، من ذلك:

- تسوية الوتر الغليظ على درجة (قرار دوكاه)

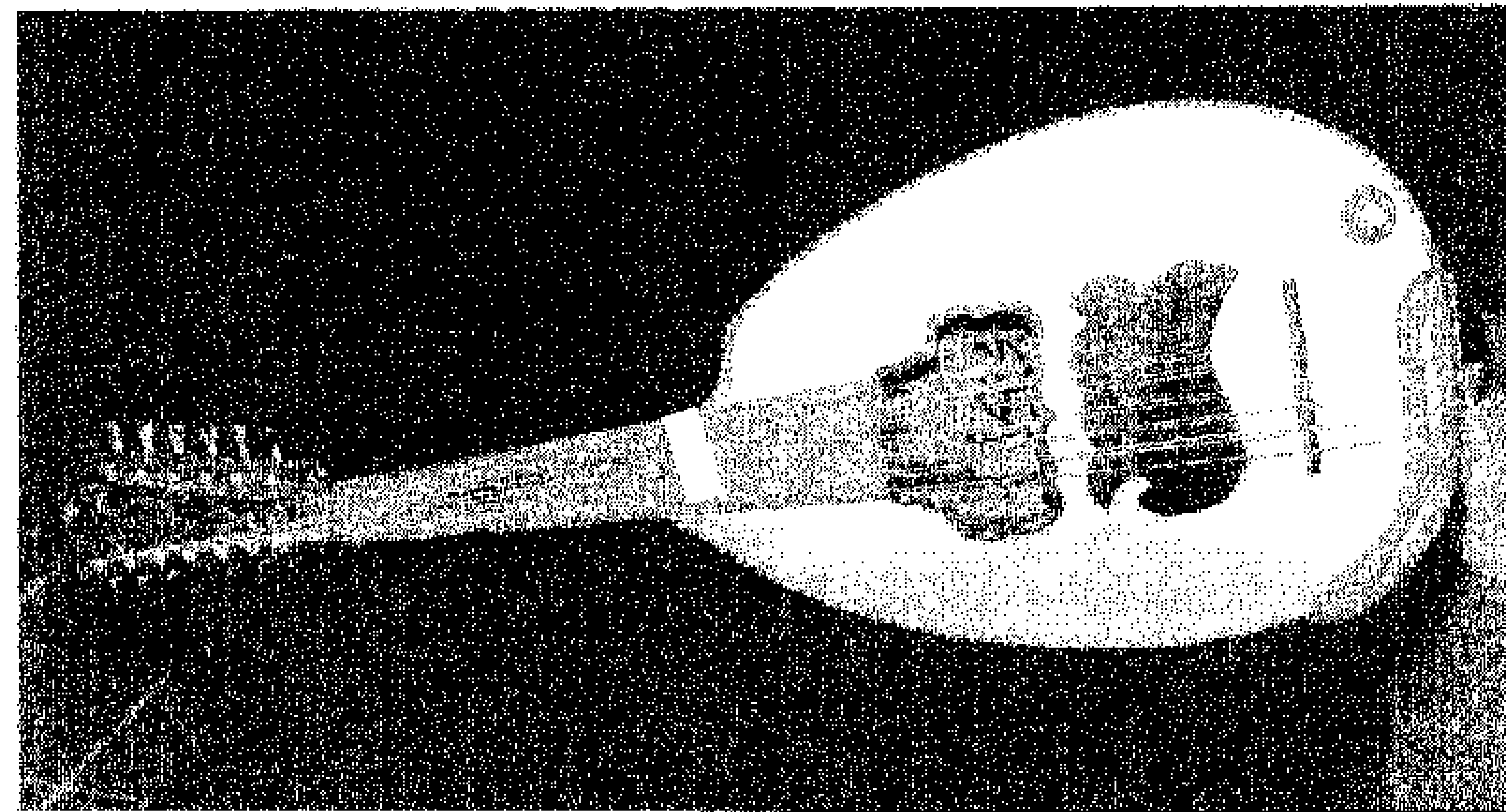
- ضبط وتر الحسيني (قرارعجم) كي يعطي قرارات طوال العزف بعزف الوتر المطلق.



(٢١٣)



(٢١٥)



(٢١٤)

- استخدام الوتر السادس والسابع، وابتكار طريقة جديدة لتسوية العود السباعي (كل منها يحتوي على وترين ثمانيين) أي (تسوى أحد الأوتار قرارا والآخر يسوى جواب نغمة القرار). هذه الطريقة تستخدم في آلة التار الإيرانية التي تتكون من أربعة أوتار ثنائية تسوى (قرار وجواب) كذلك بالنسبة للعود الذي يحتوي على ستة أوتار وسبعة أوتار (وهو ما كان معروفا من قبل كما بينا)

٤. **إضافات أخرى:**

- تزويد العود بمكبر للصوت بغية استعماله عند الحاجة، وكذلك بحامل للكتف يسهل للعازف عملية العزف وقوفا؛ كما استحدث العود «الكهربائي» (صورة ٢١٥)...

ب / التوجهات الحديثة لآلة العود:

رغم فترات الركود - استمر العود في العصر الحديث يتبوأ الصدارة، وقد توّج هذا المنحى بفضل التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية.

وكما هو معلوم فإن لآلة العود أهمية متميّزة في الموسيقى عربية والتركية، وهي بطبيعة تكوينها تتطلب قدرات لا تعفو عمن ليس لديه الموهبة.. وللعزف على آلة العود كما أسلفنا، اتجاهات عدّة لكل منها سمات تقنية وتعبيرية تختلف من جرائها طرق العزف باختلاف المدارس والتوجهات.

١- المدرسة العربية التقليدية:

لا شك وأن القرن التاسع عشر يمثّل بالنسبة للموسيقى العربية، بداية عهد جديد، حيث ظهر في العديد من البلاد العربية، ملحنون ومغنون وكذلك عازفون بارزون في صناعة الموسيقى، استخدموا العود في إبداع معظم أعمالهم. كان طابع الغناء في تلك الآونة يسيطر سيطرة كاملة على الآلات الموسيقية، غير أنّه كان للعود دور هام في مصاحبته...

وبما أن الغناء هو العنصر الطاغي في تراثنا الموسيقي، كان العزف يستمد تقنيته وأسلوبه من الغناء فنجد الترعيد، أو ما يسمى بالفرداش (ضربات الريشة المتتالية لملئ الأزمنة الطويلة) وهو الأكثر استعمالا إلى جانب النقر (الزخم)، بما يتناسب وطبيعة المقطوعات المصاحبة... ومع ذلك يوجد اختلاف بين المدارس ومعرفتها يمثل حصيلة ما يجب تحصيله من التقنيات المختلفة تؤكد عمق أصالة العود وتفردها عن بقية الآلات الوترية من نفس الفصيلة:

ومنذ بداية القرن العشرين أخذت آلة العود تتقدم نحو التوسع وشهدت هذه المدرسة التقليدية عددا من الرواد (لا يتسع المجال هنا لذكر أسمائهم)، يشتركون جميعا - بالرغم من اختلاف أساليبهم- في إجادة الأداء وبراعة التنفيذ، وفي إرساء أهم ركائز هذه المدرسة لعزف العود [٢٥٧] (صور ٢١٦ - ٢٣٠).

وبغض النظر عن الإضافات والتجارب الشخصية، فإنه يمكن القول بأن هذه المدرسة الأصيلة تعتمد بالأساس الطرب والمقام وتعنى بالنغم أكثر من أي شيء آخر، لذلك كان الاهتمام متجها إلى تسلسل التقاسيم والاستخبارات وترابطها من حيث النغم والتعبير والتطريب وكانت قدرة البعض تظهر في مدى الإطراب ونيل إعجاب السميعة.. وإن كان الطرب في حد ذاته يستوجب تقنية خاصة وأداء معينا وإحساسا مرهفا وإلماما بالنغم ودراية واسعة بخصائصها، دون اللجوء بالضرورة إلى براعة العزف وتقنياته.

طريقة مبسطة وعميقة في آن واحد، تتجلى في براعة استعمال عناصر التعبير مع رهافة الحس والأداء الرفيع بمختلف التقنيات وكان يكوّن مع الغناء ثنائي متكامل. فأسلوب هذه المدرسة يتميز بالشجو والتطريب، وكذلك بالهدوء والتأني الذي كان ترجمة حقيقية لروح العصر مع إبراز عبير الماضي [٢٥٨].



محمد عبدالوهاب


قاسم الأخفش


الطاهر غرسة


عمر المتيوي


عمر نقشبندي


حكم عايل


محمود الكويتي


فريد الأطرش


بهجة الرحال

٢. التثاقف العربي التركي وعناصر التحديث:

شهدت آلة العود انتعاشة جديدة مع جيل العشرينات من القرن الماضي، جاء ذلك نتيجة التثاقف الإيجابي الذي حصل بين المدرستين العربية والتركية، إضافة إلى الدور الذي لعبته في هذا المضمار المدرسة البغدادية (بين أواخر الثلاثينات وأوائل الخمسينات) حيث تم العمل على تعميق اللقاء بين الموسيقى العربية وبين كل من الأسلوب التركي والتقنية الغربية. في إطار هذا التداخل، برعت نخبة من الموسيقيين تميّزوا بجودة العزف وخصوصية الأسلوب، بعضهم لم يتوانى في إدخال التعديلات والإضافات واستنباط المناهج الخاصة، أرسيت على أساسها، تغييرات على صناعة الآلة، ومن الناحية العملية والتقنية في اقتباس تسوية مرتفعة لآلة العود بحوالي الخامسة، مع إمكانية وضع بعد الوتر الحاد، وترا سادسا يكون على حوالي الديوانين والسادسة في القرار. وهذه التسوية تأتي كما يلي: (دوكاه - بوسلك - حسيني - سهم - عجم).. والعمل على استغلال الأصابع الأربعة أثناء العزف، واستخدام الوضعيات المختلفة، هذا مع تطوير استعمال الريشة، الأمر الذي سمح بتطبيق أوسع لإمكانيات الآلة وإعادة الاعتبار إلى التفاصيل اللونية للصوت.. انتقلت آلة العود من قالب التطريب البحت إلى قالب الوصفية والتعبيرية وتطبيق المهارات التقنية مما أعطى لأسلوب العزف شكلا جديدا عما كان عليه من قبل. تحول العود معها إلى آلة عزف منفرد، قادرة على الجمع بين الأسلوب التقليدي وما يحمله من شجو وتطريب، والأسلوب الحديث وما يوفره من براعة الأداء والتصوير والتأمل، وبالتالي مصاحبة أية تقاليد غنائية عربية وغير عربية (خاصة عند المتمكنين القادرين على التوفيق بين الأسلوبين التقليدي والحديث)... واليوم رغم اتجاهات التهميش والإقصاء، لا تزال هذه الآلة الرمز للموسيقى العربية، محببة للنفس والوجدان والآذان، وتشهد محاولات وابتكارات جادة على مستوى العزف والصناعة والتأليف والتدريس... هذا مع ردّ الاعتبار إلى مختلف الأنواع التقليدية التي عرفتها آلة العود على امتداد العالم العربي.

هكذا، لقد تغيّرت في القرن العشرين، تقنيات العزف وجماليات التعبير الخاصة بآلة العود. كما توسعت وظيفته لتشمل تبعا لذلك، العزف الانفرادي والمشاركة الحيّة ضمن المجموعة الآلية. ويمكننا حوصلة هذه التغيرات، في النقاط

التالية:

☚ **آلة ملازمة للصوت، مساندة للغناء:** لا شكّ وأن العود كان في السابق يؤمّن تراكيب لحنية خاصة، غير أن أغلبية المراجع تبرزه كآلة مصاحبة للغناء، وتربط وجوده بخدمة الصوت البشري إما مساندا وداعما له، أو ممهدا للغناء بارتجال في صورة مقدمة ليست لها أهمية في حدّ ذاتها، غير أنها تهيء الجو المقامي (تعرف بـ «تكسيم» عند الأتراك و«تقسيم» في العربية)؛ نجد أثرا لذلك في المخطوطات العثمانية والعربية منذ بداية القرن الثامن عشر.

☚ **أهمية تناغم الأصابع مع الأصوات:** وهو ما شكل منعطفا في المشهد الموسيقي للقرن العشرين، وأدخل العود في مرحلة التحديث والتحرر التي طرأت، أولا عند الأتراك، ثم عند العرب. وإن كنا ندين لـ محمد ذاكر الضابط في الجندية الخديوية، الذي نشر بالقاهرة، منذ ١٩٠٣، منهجا للعود - فإن توجه التحديث برز في استانبول، بداية من الربع الأول من القرن العشرين، وهو يعود خاصة إلى الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢-١٩٦٧) الذي ألف سنة ١٩٢٣ ثلاثة مقطوعات: «نزوة» (kapris / Caprices)، للعود بمفرده والتي تمت طباعتها فيما بعد، بالنوتة الغربية. وهي تمارين تستمد أسلوبها مباشرة من الرومانسية الغربية، مشحونة بالصعوبات ومختلفة عمدا عن المفهوم التقليدي للعود: فالأمر هنا لم يعد يتعلق بإبراز الصوت البشري، بل بقدرة استغلال الأصابع، وخفة تحريك اليد، وهي تقنيات ظهرت بقوة في التطبيق على الآلة والترميز لها. من هنا بدأت تبرز أهمية العزف الانفرادي والتمرين اليومي، وصار نجاح العواد يعتمد من هنا فصاعدا، على خفة الأصابع وسرعة تنقلها، وعلى دقة العفق ومرونة اليد. إنها لثورة حقيقية في التعامل مع الآلة، غير أن كبار العوادين في ذلك العصر، كانوا يجتهدون في التوفيق بين مواكبة الغناء، وأداء الارتجال الآلي وإبراز التقنية الحديثة، منهم على سبيل الذكر لا الحصر: محي الدين حيدر، ومحمد القصبجي (١٨٩٢-١٩٦٦)، جميل بشير (١٩٢٥-١٩٧٧)، وكذلك التركيين: أودي هرانت / Udi Hrant



عبد الرب إدريس   فريد خصن ▼



---

٣٥٧) تلافينا ذكر الأسماء - إلا عند الحاجة - تجنبا للتمييز بين كبار العازفين في الوطن العربي، تقديرا لفنهم واعترافا بما قدموه من جهود في سبيل تأصيل آلة العود وتطوير إمكانياتها. كما أن الصور هي مجرد نماذج لا غير.

٣٥٨) إلى جانب العود، تألق عدد من موسيقيي الشام في العزف على آلة البزق (وهي من نوع الطنبور)، بل وأدمجها البعض ضمن الفرق التقليدية، بينما بقيت آلة النشأة كار (عود صغير الحجم) تخص الموسيقى الشعبية.


الشريف محيي الدين حيدر

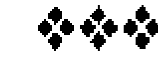

سنشين تنركرور


نصير شمه

(1901-1978)، ويورغو بكانوس / (1900-1977) Yorgo Bacanos. وغيرهم... فإلى جانب الارتجالات التي تفصح عن شاعرية فائقة من خلال الآلة، فأنهما بقيا أوفياء طيلة تجربتهما الطويلة، للغناء، أي محافظين على تقاليد المصاحبة الصوتية، وإن اجتهدا بالتوازي في تطوير فن آلي مستقل بذاته.

بين المساوقة والتفرد: أما في العالم العربي - وبنفس الفترة - كان كبار عازفي العود قد اختاروا مسايرة الغناء على إتباع اتجاهات التقنية الجديدة. مع ذلك، فلقد وُجد عدد كبير من العازفين المهرة في مختلف البلاد العربية (بما لا يتسع المجال إلى ذكرهم)... ويجب أن ننتظر السبعينات من القرن العشرين، لكي نشهد ولادة العود كآلة عزف منفرد. ونشأت تبعا لذلك، عقلية معاصرة للتعاطي مع العود كآلة متساوية مع أي آلة أخرى، قادرة على اكتساح المسارح بعروض موسيقية خاصة بها... منذ ذلك الحين، تسارعت الأمور وبدأ جيل جديد من الشباب يسخر جهده للتدريب والتمرين اعتمادا على تقنيات العزف، بدلا من الغناء. وهذا التوجه، وإن كان لا يخلو من بعض السلبيات - خاصة إذا ما اختصر على استعراض مجاني وجاف للجانب التقني - فإنه قد ارتقى بآلة العود إلى مرتبة

عالية من عمق التعبير وجماليات الإبداع ، مع توسع في الوصف وثراء في الخيال والإيحاء....

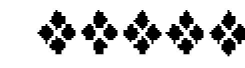


٣. آفاق مستقبلية:

والآن ونحن في مستهل الألفية الثالثة، وبالرغم من أن الأسلوب التقليدي لا يزال قائما، وأن التداخل بين الأسلوبين القديم والحديث، بات يفرض نفسه بقوة على الساحة الفنية؛ فإن محاولات التحديث متواصلة، وهي تكرس يوما بعد يوم، جمالية العود الجديد وتؤكد طابعها بإرساء موسيقى من النوع الآلي حيث الاستماع لا يمر كما كان من قبل، بظاهرة الطرب، أي ظاهرة نفسية - سيكولوجية للمستمع، بل أصبح أيضا في علاقة نافذة مع العقل الذي صار المستهدف مباشرة. كما أنه يطور أسلوب عزف غير قابل للأداء على آلة أخرى - كما كان الحال في الماضي - بل موسيقاه الخاصة به تماما، أي موسيقى العود.



محمد القصبجي



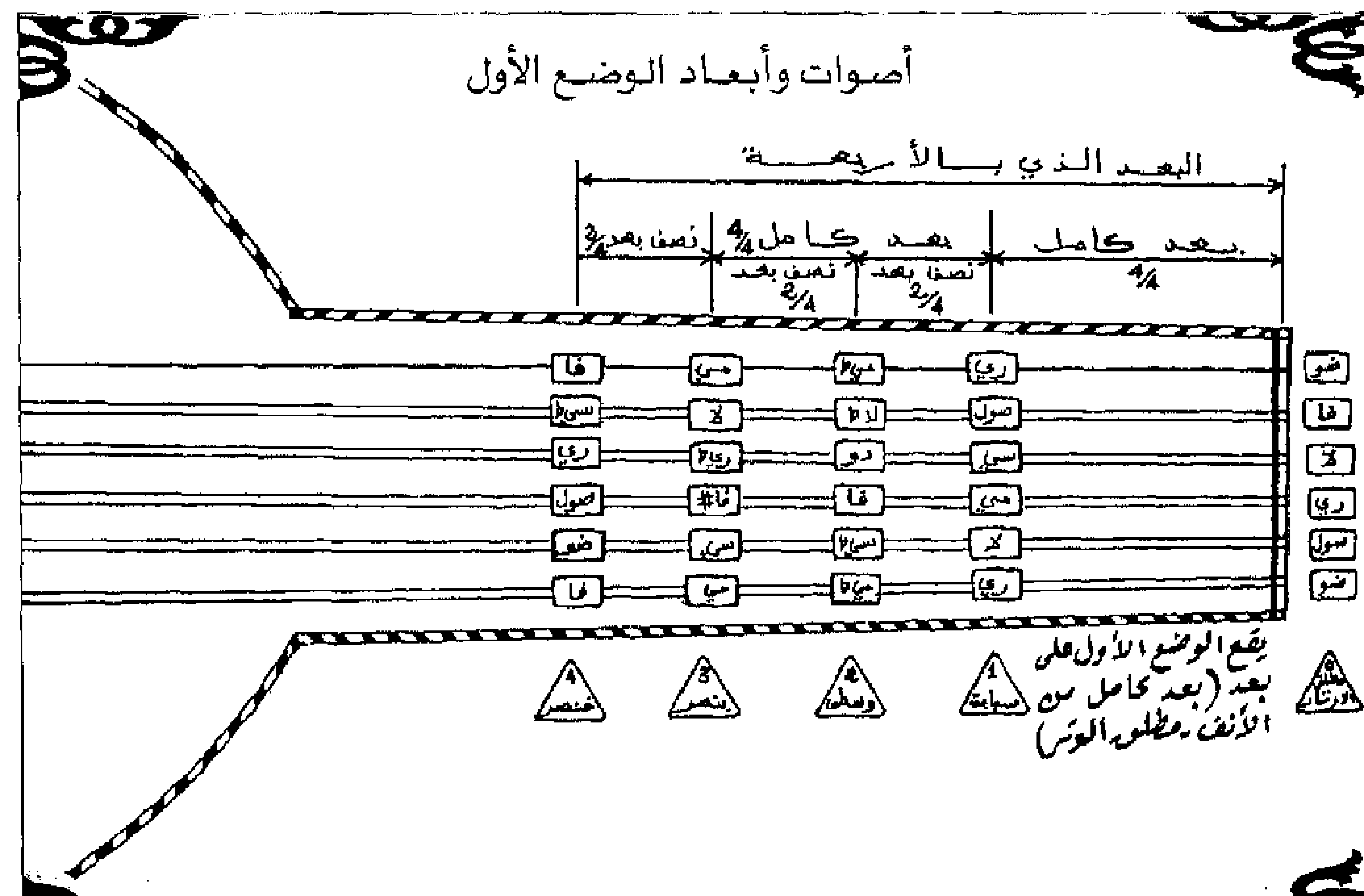
يوجد اليوم، عدد وافر من العازفين الماهرين على العود من بين الموسيقيين العرب والأتراك، ولكن المتميزين منهم قلة، فالعازفون البارعون ليسوا بالضرورة من الفنانين الذين طبعوا فنهم بشخصياتهم الفنية، لأن البراعة في العزف من دون العطاء الشخصي في ارتجال أفكار موسيقية، تترجم ما يختلج بنفس العازف من مشاعر وأحاسيس، لا تعطي سوى عازف بارع يشهد الجميع ببراعته، دون أن يقروا بتأثيره، لأن الارتجال لمجرد الارتجال / تقاسيم والتدليل على فهم المقامات الموسيقية والغوص وراء نغماتها دون حافز أو مؤثر ذاتي، يظل يدور في إطار البراعة وحدود المعرفة الموسيقية العلمية فحسب. فالعازف والآلة من طينة متماسكة، حتى قيل:

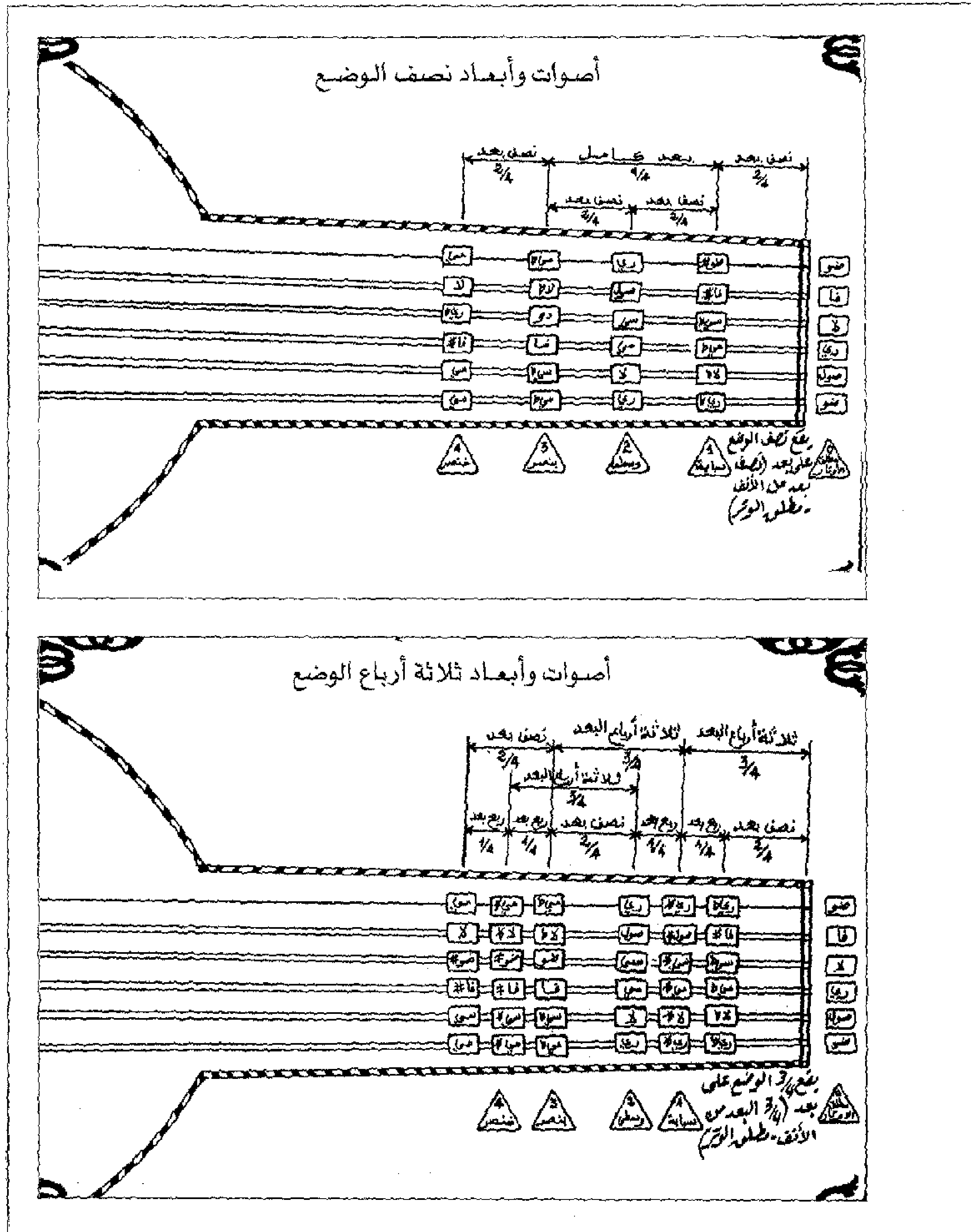
(أنّ نبرة العود لا تتعطّر إلا من نبرة العواد)

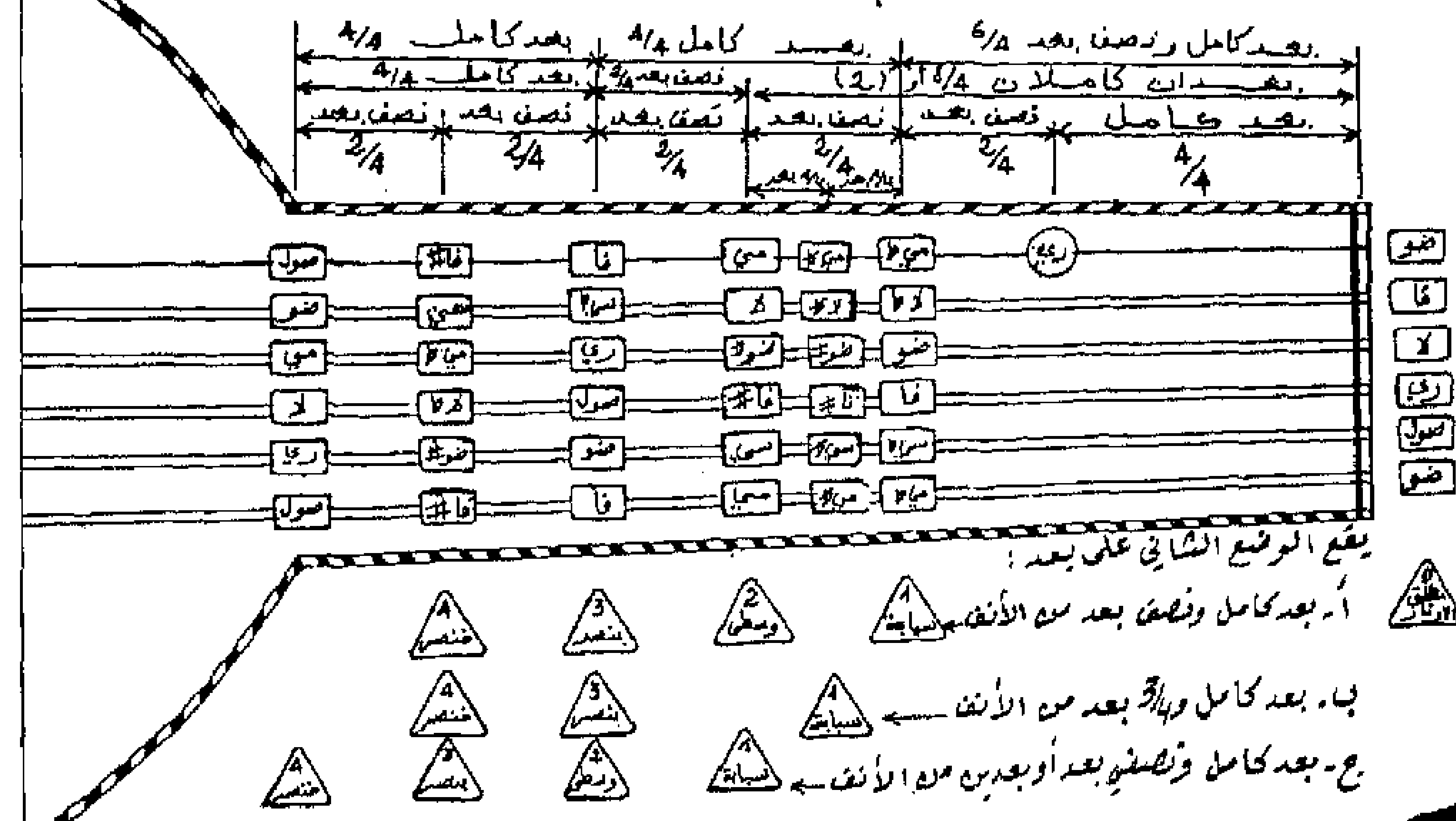


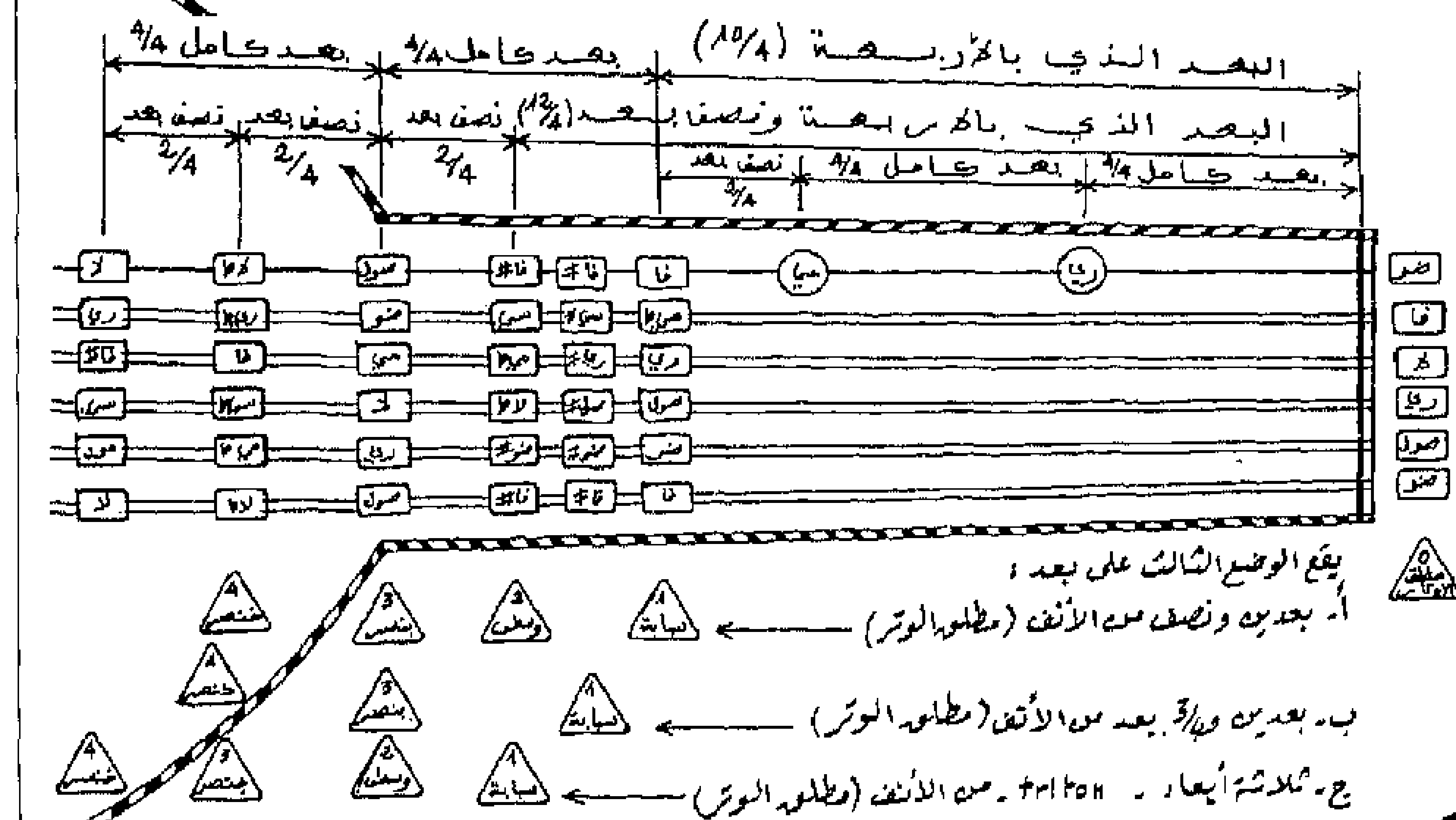
جميل بشير

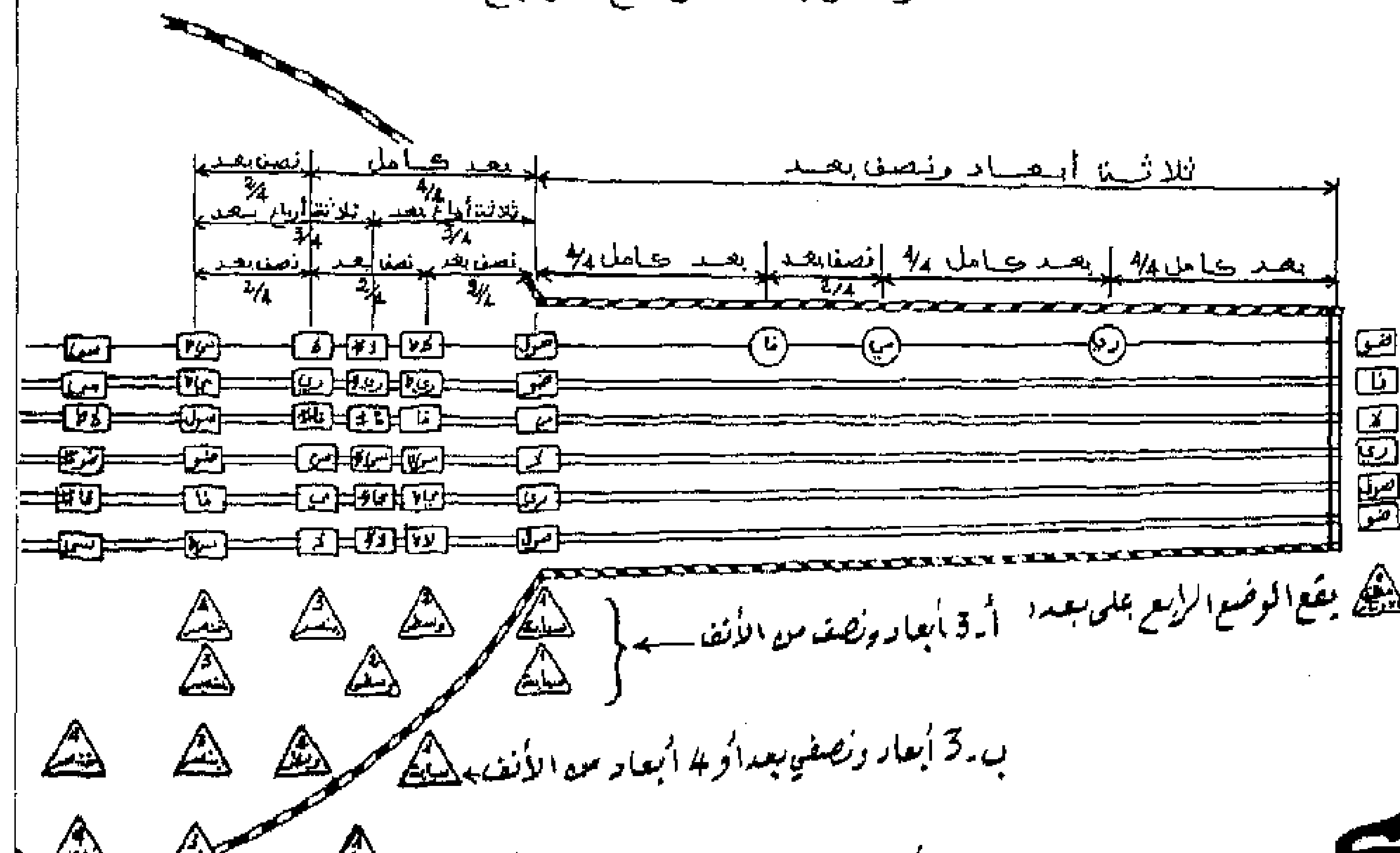
ملحق
أوضاع العزف على العود

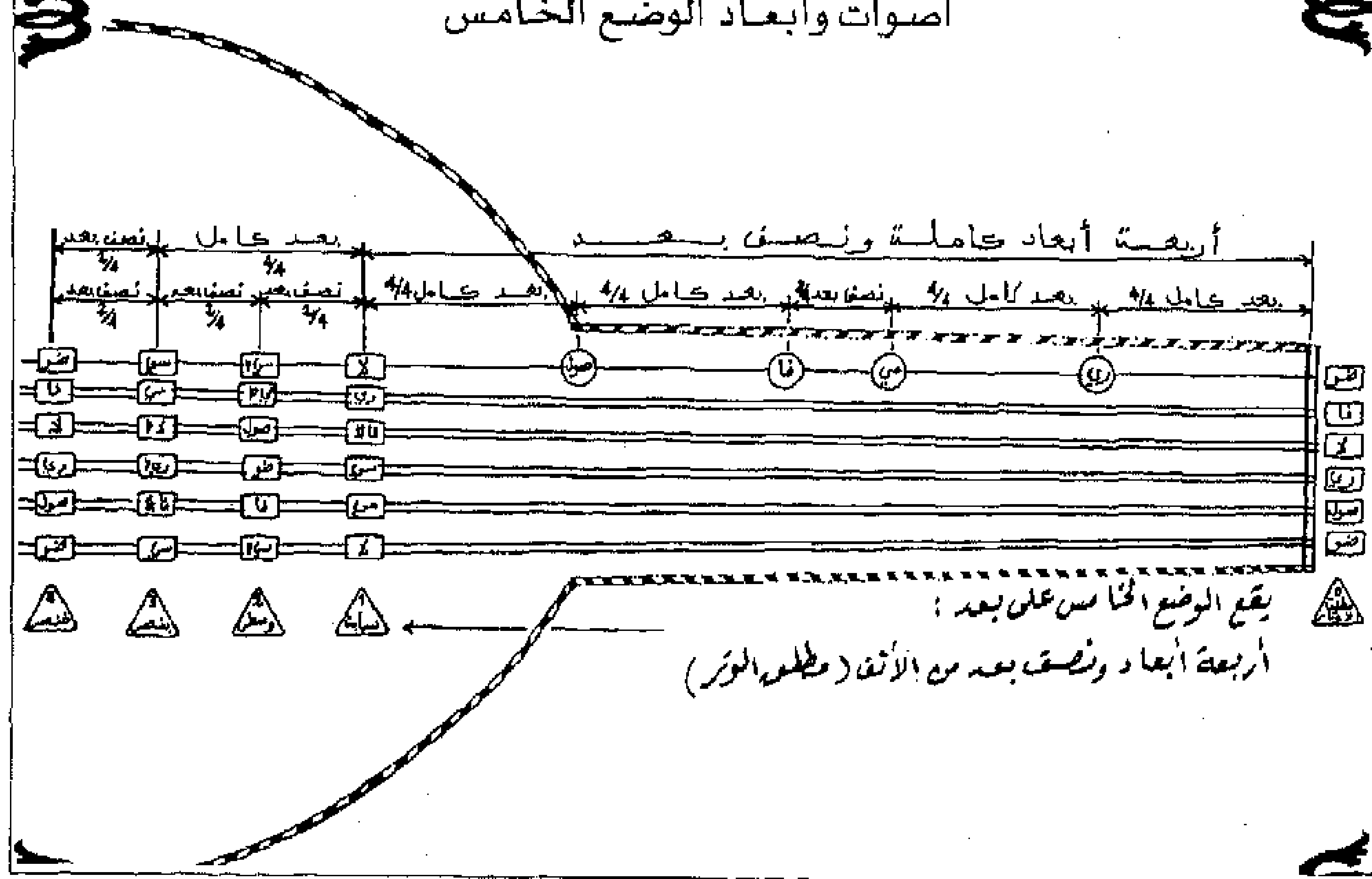



أصوات وأبعاد نصف الوضع
أصوات وأبعاد ثلاثة أرباع الوضع


أصوات وأبعاد الوضع الثاني
يقع الوضع الثاني على بعد :
أ- بعد كامل ونصف بعد من الأنف
ب- بعد كامل و1/3 بعد من الأنف
ج- بعد كامل ونصف بعد أو بعدين من الأنف

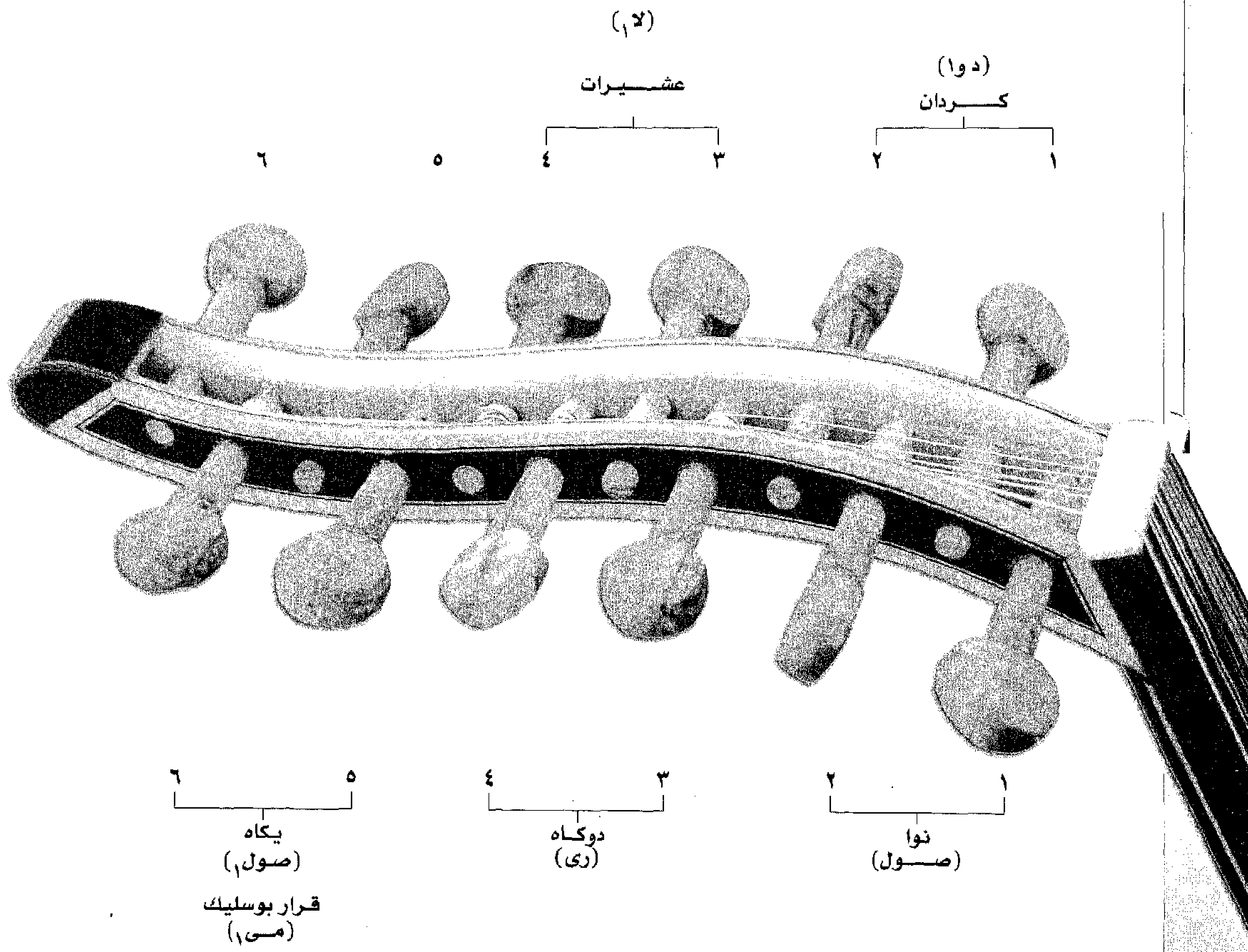

أصوات وأبعاد الوضع الثالث
يقع الوضع الثالث على بعد :
أ- بعدين ونصف من الأنف (مطلوب الوتر)
ب- بعدين و1/3 بعد من الأنف (مطلوب الوتر)


أصوات وأبعاد الوضع الرابع
ثلاثة أبعاد ونصف بعد
بعد كامل
نصف بعد
يقع الوضع الرابع على بعد:
أ- 3 أبعاد ونصف من الأنف
ب- 3 أبعاد ونصفي بعد أو 4 أبعاد من الأنف


أصوات وأبعاد الوضع الخامس
أربعة أبعاد كاملة ونصف بعد
بعد كامل
نصف بعد
يقع الوضع الخامس على بعد :
أربعة أبعاد ونصف بعد من الأنف (مطلق الوتر)

ملحق تسويات آلة العود

العود المصري ــ الشامي (٢)	العود المصري ـ الشامي (١)
العود العراقي (٢)	العود العراقي (١)
القنبوس بالجزيرة العربية	العود التركي
العود العربي (قسنطينة ـ الجزائر)	العود العربي(تونس)
	عود رمال / نقلاب (المغرب)
الكويترة (الجزائر ـ ٢)	الكويترة (الجزائر ـ ١)



أسفل :
(لا١)
عشـــيرات
(د و١)
كـــــردان
٦
٥
٤
٣
٢
١
٦
٥
٤
٣
٢
١
يكاه
(صـول١)
قرار بوسليك
(مـــى١)
دوكـاه
(رى)
نوا
(صـــول)
أعلى :

ملحق الوثائق المصورة
(الفصل الثالث من الباب الثاني)

التاريخ الميلادي

■ مكان الحفظ

١



عازف عود ، منمنمة من مقامات الحريري .

■ القرن الثالث عشر الميلادي .

٢

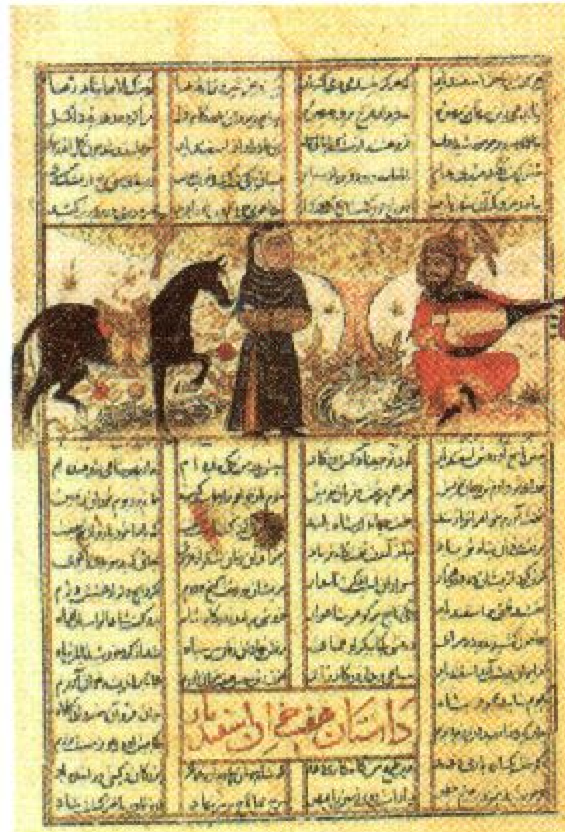


عود مع كمانشاه . دف ، رقص : منمنمة فارسية

■ ق ١٥م.

□ كتاب الملوك للفردوسي.

٣

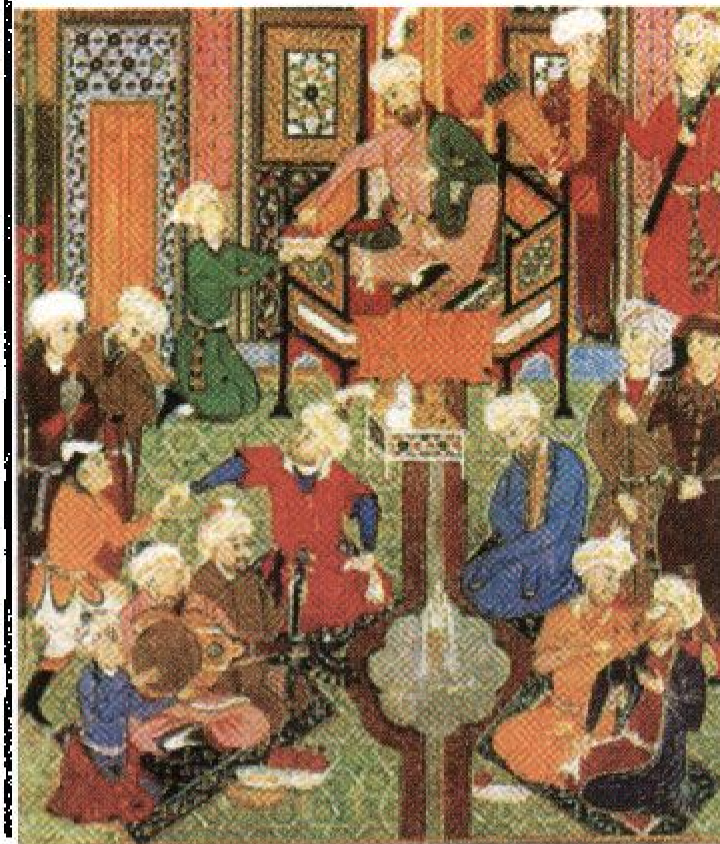


عازف عود.

■ ق ١٥

□ كتاب الشاهنامة للفردوسي

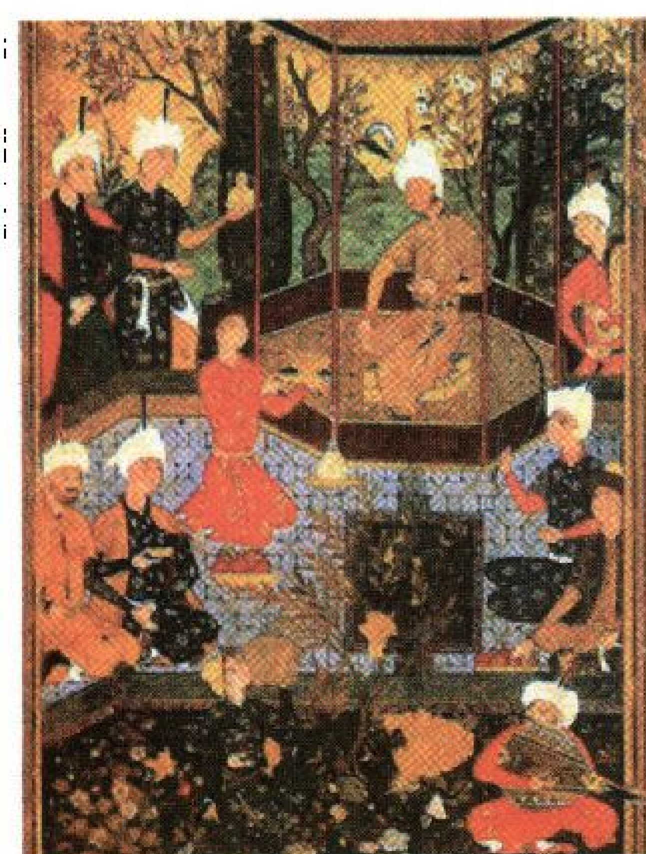
٤



مجلس طرب، منمنمة فارسية.

■ ق ١٥م.

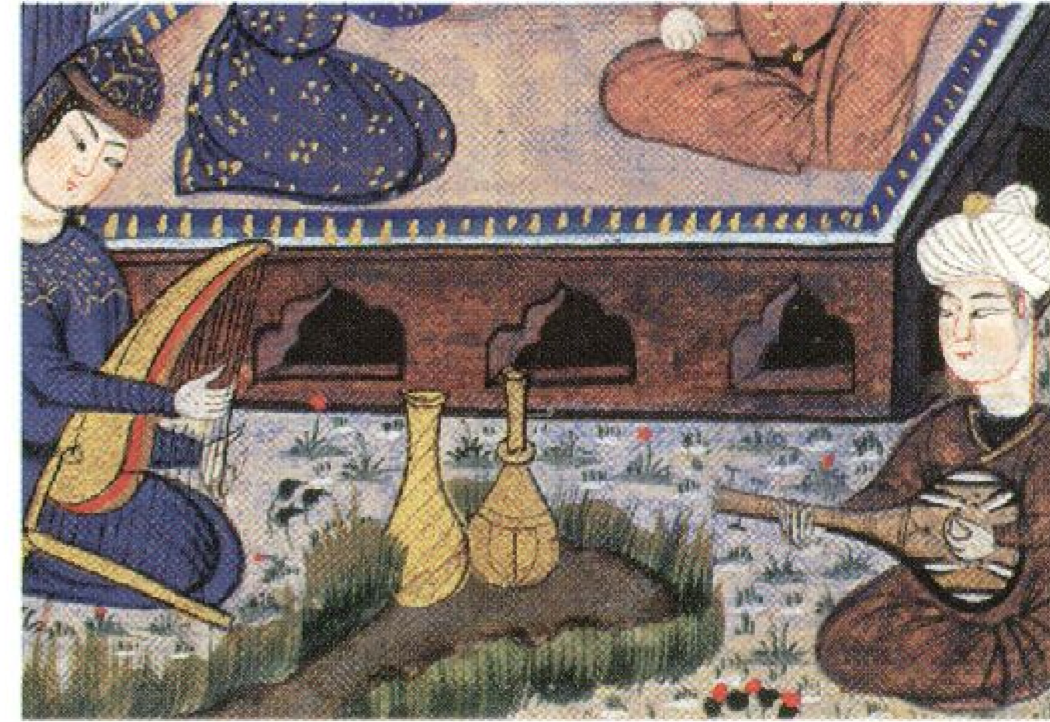
٥



مجلس طرب، منمنمة فارسية.

■ ق ١٥م.

٦



عود وجنك: «خمسة خسرو دهلوي» ؛ عصر بيازيد (١٤٨١ - ١٥١٢).

■ مخ ١٤٩٠م

□ دار الكتب المصرية - القاهرة

٧



طنبور: كتاب «البلدان»، لعبد الحسن بن أحمد الأصفهاني.

■ ق ١٥م

□ المكتبة البودلية - أكسفورد

٨



طنبور: «شاهنامة»، هرات.

■ ق١٥م

□ Vyzgo موسكو ١٩٨٠.

٩



شاهرود مع كمانشاه ودائرة: «سليمان نامه» (سليمان القانوني).

■ ١٥٣٠ - ١٥٣٩م

□ طوب قابو سراي - استانبول.

١٠

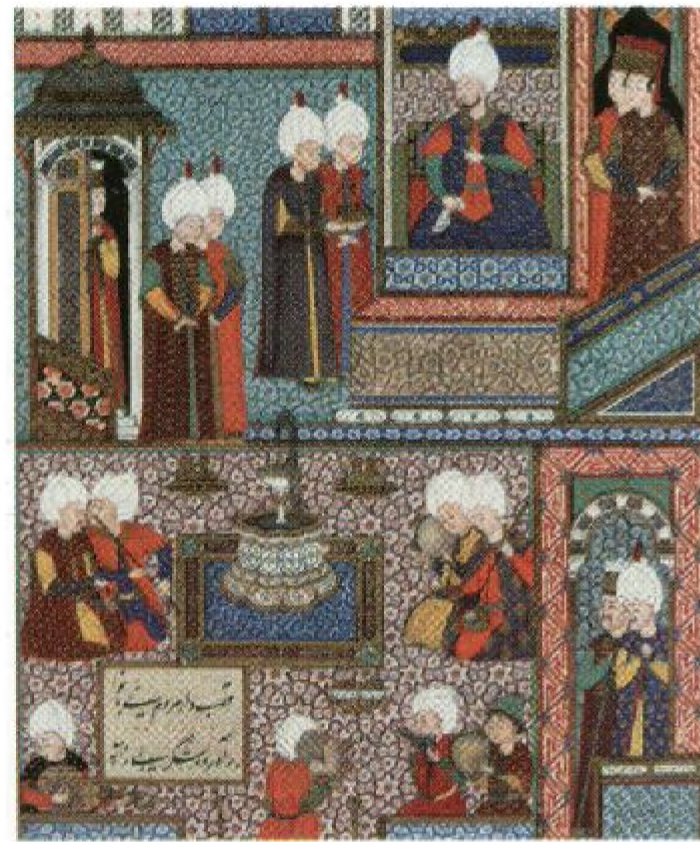


عود مع جنك، قانون، كمانشاه، دف وراقصة: «سليمان نامه» (سليمان القانوني).

■ ١٥٣٠ - ١٥٣٩م

□ طوب قابو سراي - استانبول

١١



عود مع ناي، مسقل، كمانشاه ودائرة - سليمان نامه.

■ مخ ١٥٥٨م

□ طوب قابو سراي - استانبول

١٢

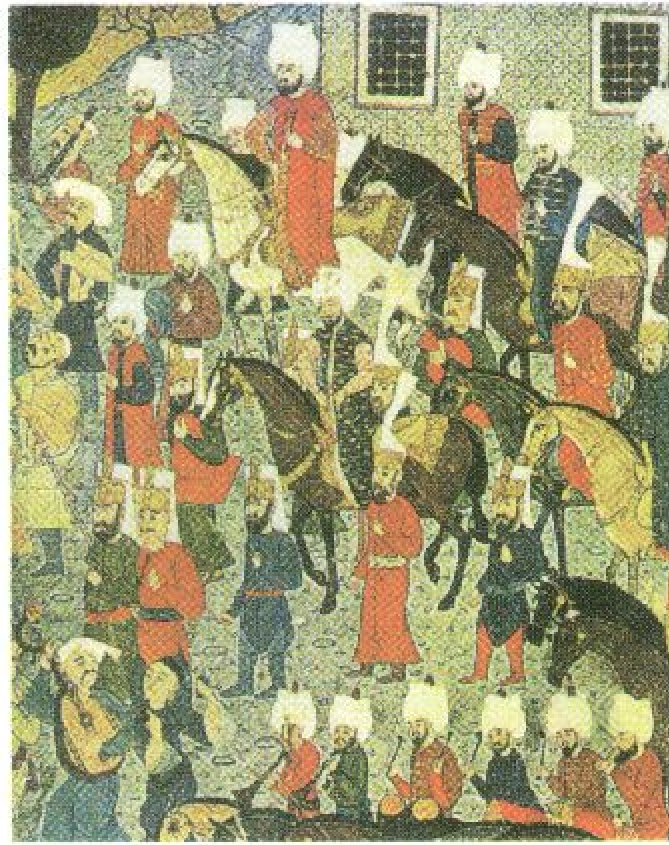


شاهرود مع قبوز، كمانشة، ناي ودائرة، سورنامه - مراد الثالث (١٥٧٤ - ١٥٩٥م).

■ ١٥٨٢م

□ طوب قبو - استانبول.

١٥

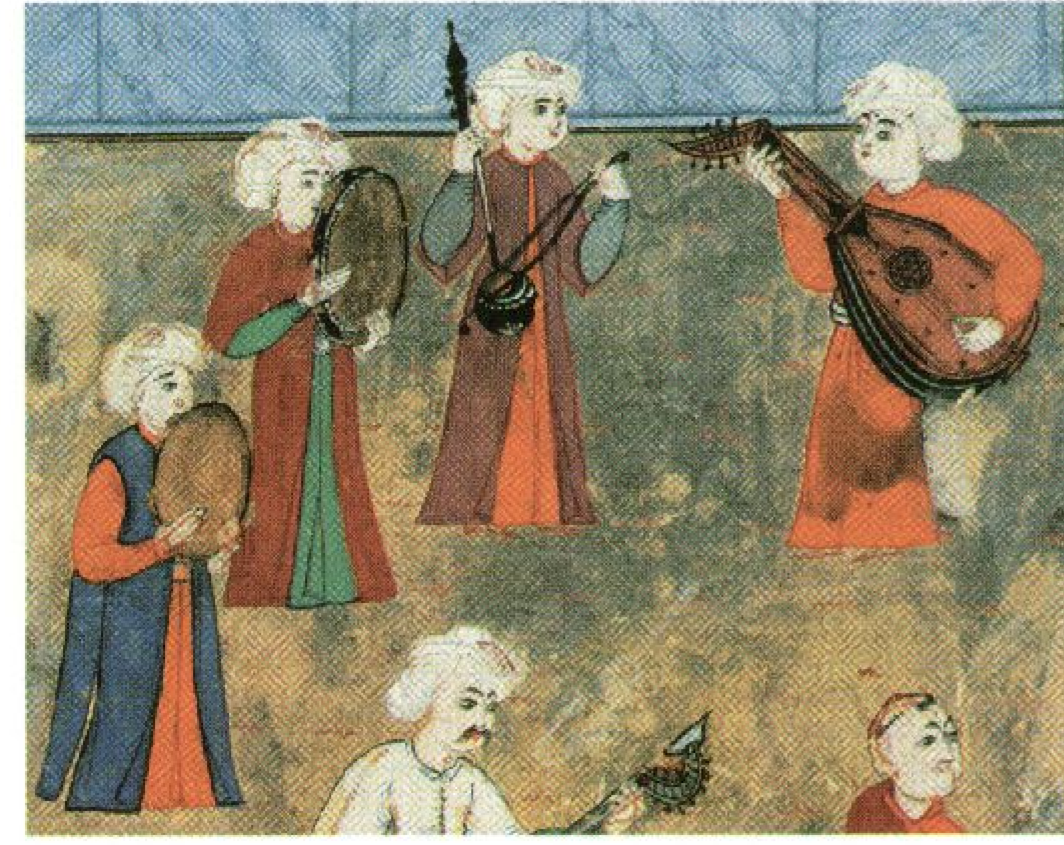


شاهرود مع زرنة، نقارة وترومبيت : موكب السلطان مراد الثالث - سورنامه.

■ ١٥٨٢م

□ طوب قبو - استانبول.

١٣



عود مع جنك، كمانشة، قبوز ودائرة، سورنامه - مراد الثالث.

■ ١٥٨٢م

□ طوب قبو - استانبول.

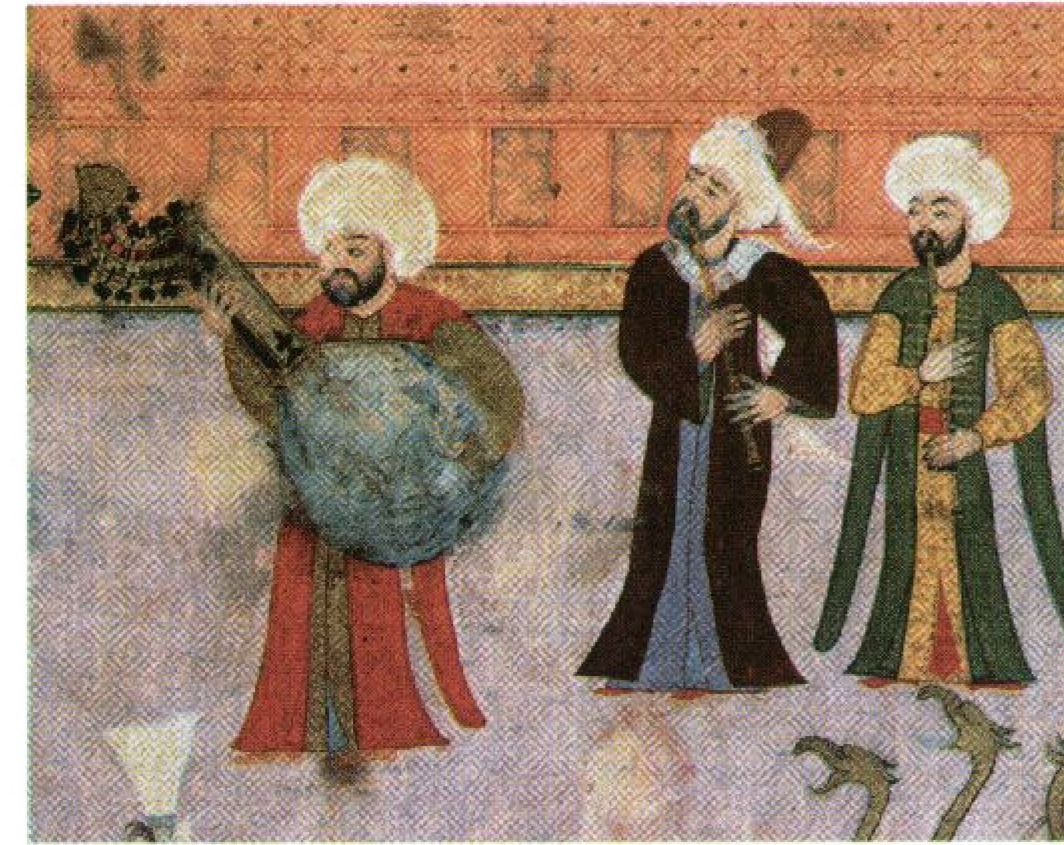
١٦



عود :هونر نامه.

■ ١٥٨٨م

١٤



شاهرود مع جنك، مسقل، ناي ودائرة: سورنامة - مراد الثالث.

■ ١٥٨٢م

□ طوب قبو - استانبول.

١٧

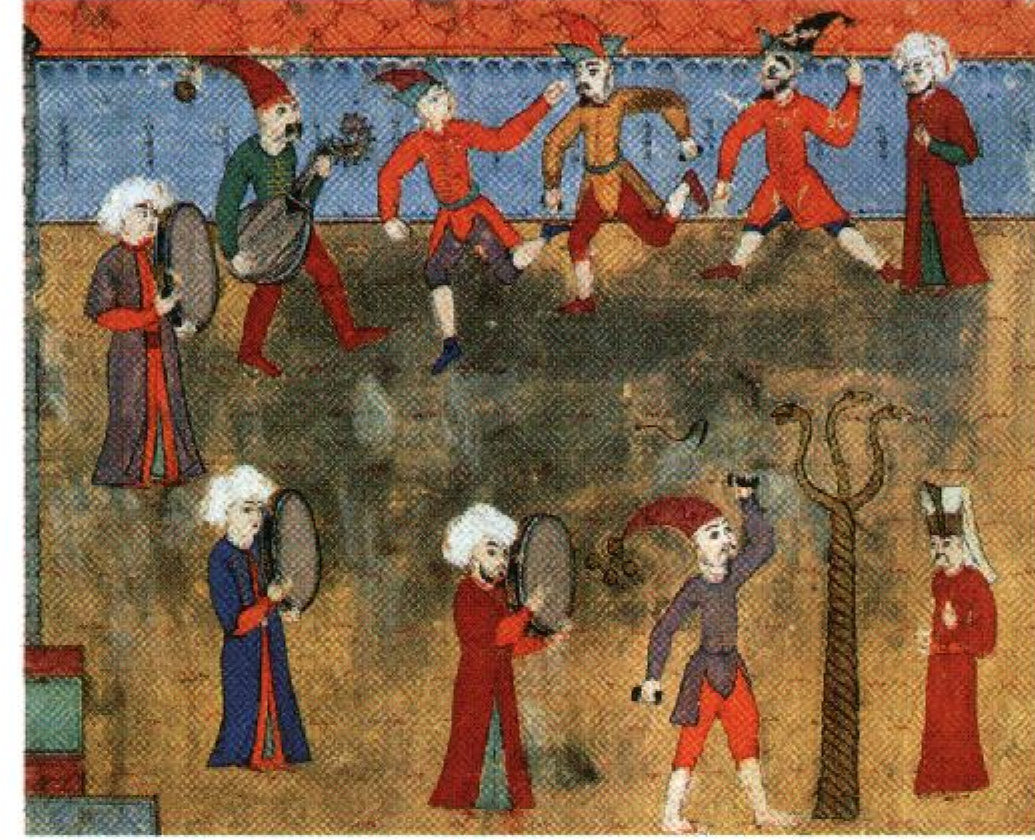


سازلار/كورا: سورنامه مراد الثالث.

■ ١٥٨٩م

□ طوب قبو - استانبول.

١٨



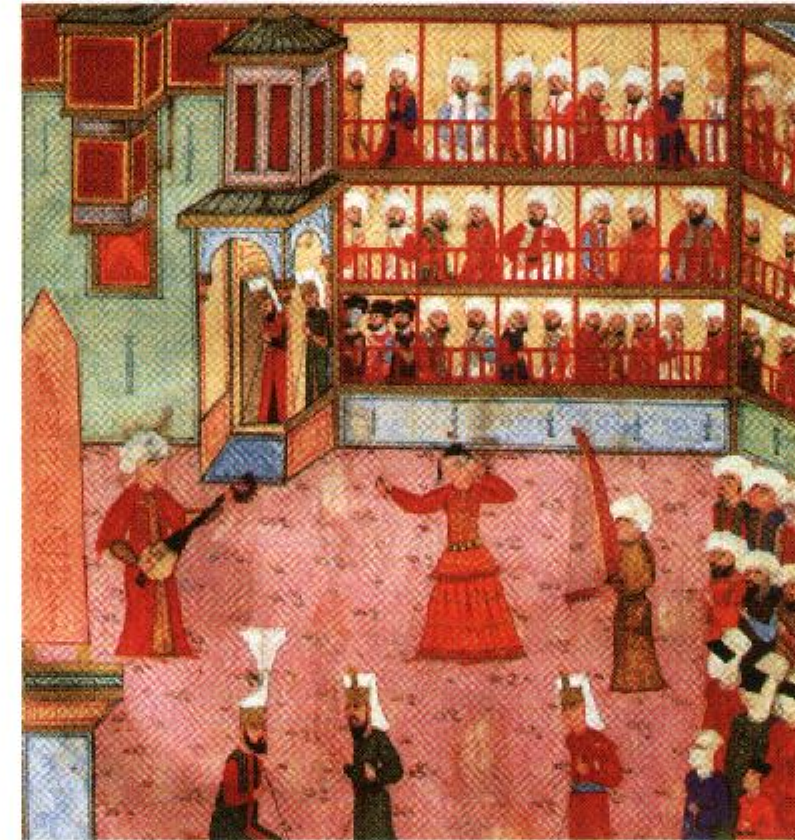
عود مع دائرة: سورنامة مراد الثالث.
■ ١٥٨٩م
□ طوب قبو - استانبول.

٢١



شاهرود مع ناي وجنك: موكب سلطاني: شاهنامه آل عصمان.
■ ١٥٩٦م
□ طوب قبو - استانبول.

١٩



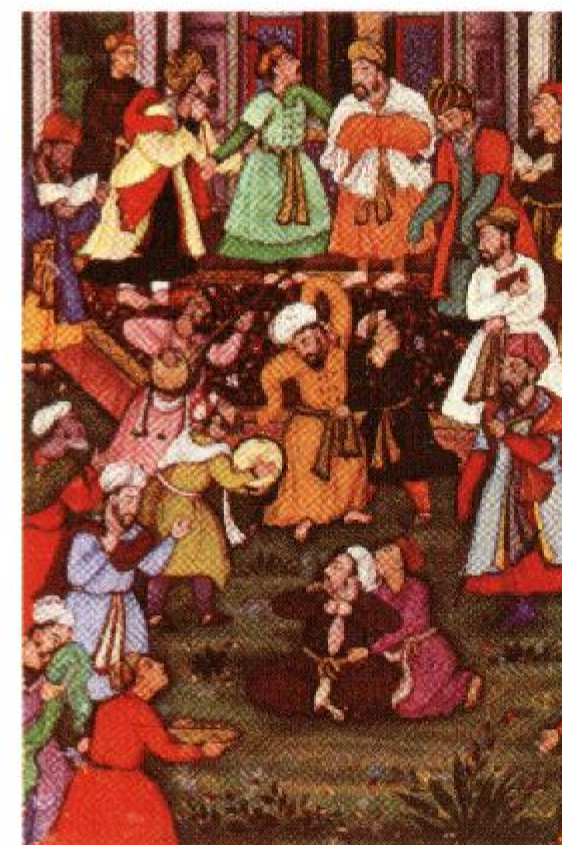
قُبوز مع جنك ورقص: انتظامي سورنامه.
■ ١٥٨٩م
□ طوب قبو - استانبول.

٢٢



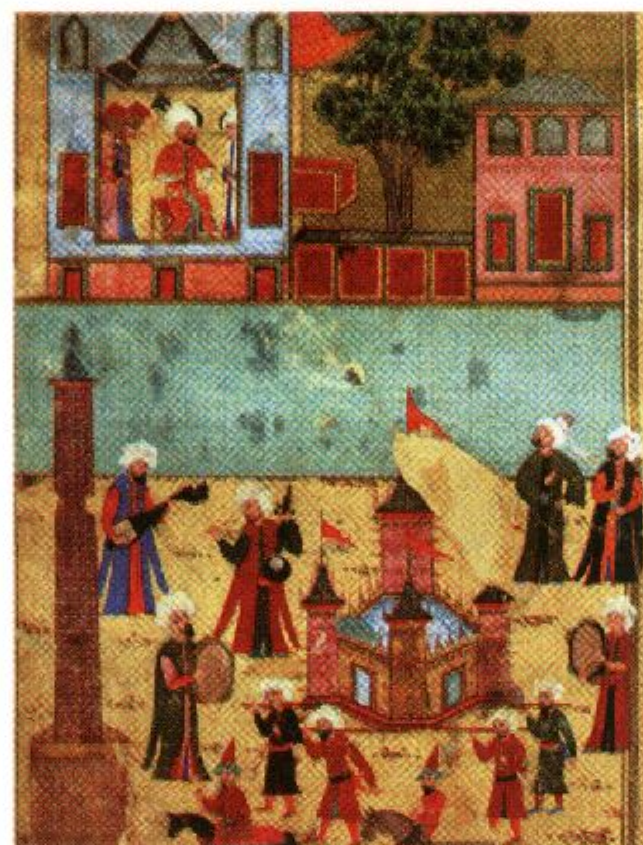
شاهرود مع جنك، مسقل، دائرة، رقص وألعاب بهلوانية: شاهنامه مراد .
■ ١٥٩٧م
□ المكتبة الوطنية - فينا/النمسا.

٢٠



رُباب مع دائرة في مصاحبة حفل صوفي: منمنة مغولية.
■ ١٥٩٥م
□ متحف فيكتوريا والبار - لندن.

٢٣



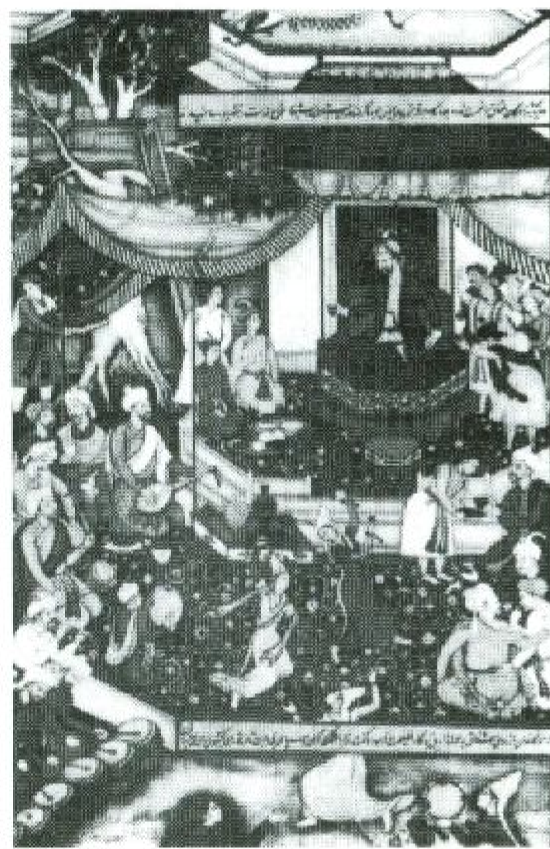
قُبوز مع كمانشة، ناي ودائرة: سرنامة هميون.
■ ق ١٦م
□ طوب قبو - استانبول.

٢٤



عازف عود / رُباب :
تصوير مدرسة موغال.
■ ق ١٦
□ متحف الفنون
الجميلة، بوسطن.

٢٧



عود مع رباب، مزمار،
دفوف، طبول ورقص:
إيران - مدرسة هرات.
■ ق ١٦

٢٥



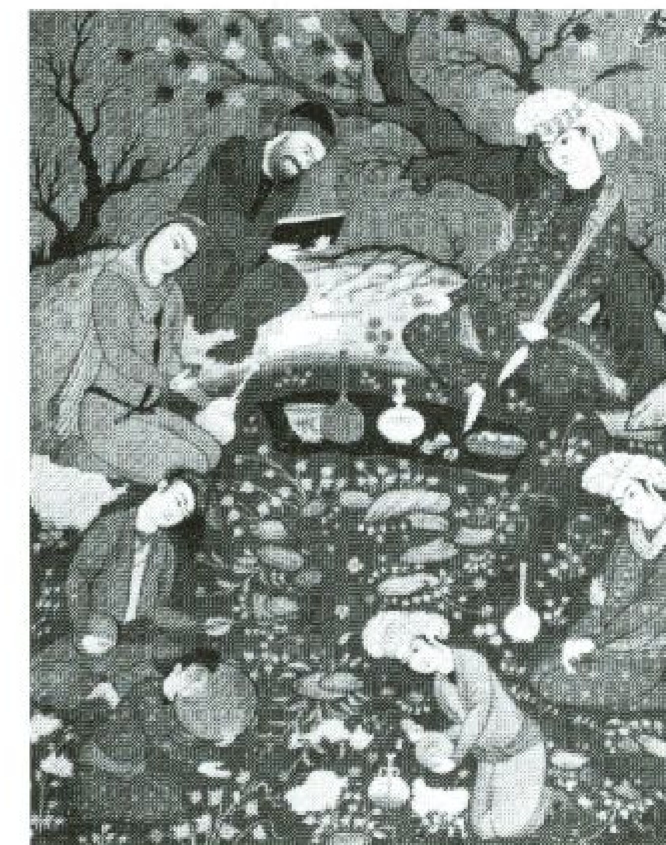
عود مع جنك وتصفيق:
قاموس فارسي.
■ ق ١٦
□ المتحف البريطاني،
لندن.

٢٨



عود مع رُباب، كمانشاه،
ناي ودائرة: العصر
الصفوي.
■ ق ١٦
□ متحف غيمي -
باريس.

٢٦



عود / تار، دف، مجلس
طرب.
■ ق ١٦
□ المكتبة الوطنية -
باريس.

٢٩



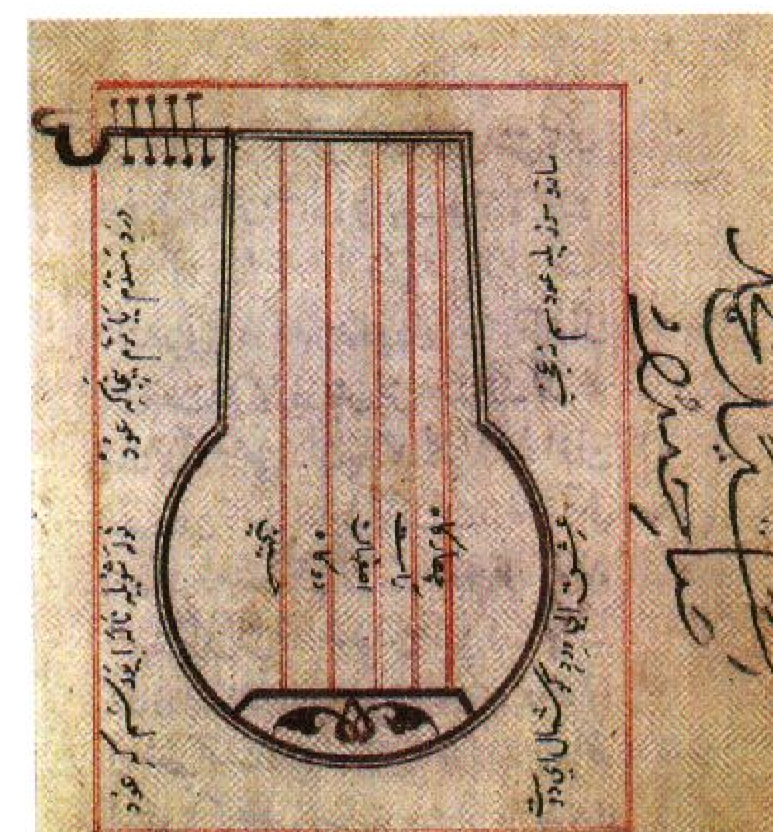
مجموعة موسيقية
نسائية: رسم - أسرة
مينغ.
■ ق ١٦
□ المتحف البريطاني -
لندن.

٣٠



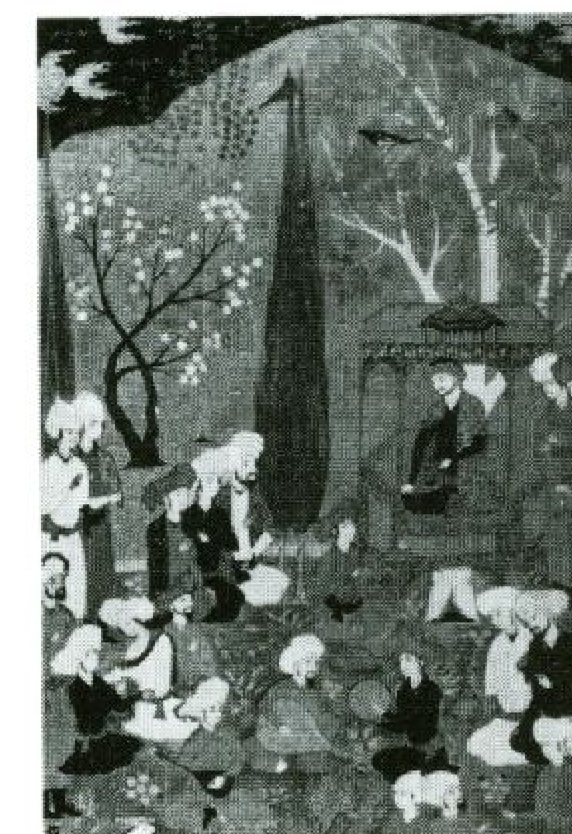
رسم عود: مؤلف تركي في الموسيقى.
■ مخ. ق ١٦
□ مكتبة القدس.

٣١



رسم عود: مؤلف تركي في الموسيقى،
■ مخ. ق ١٦
□ المكتبة الوطنية بباريس (القسم التركي - ملحق ١٤٢٤، الورقة ٢٩ب.

٣٢



عود مع ستار ودائرة: العصر الصفوي.
■ ق ١٦ - ١٧
□ متحف غيمي - باريس.

٣٣



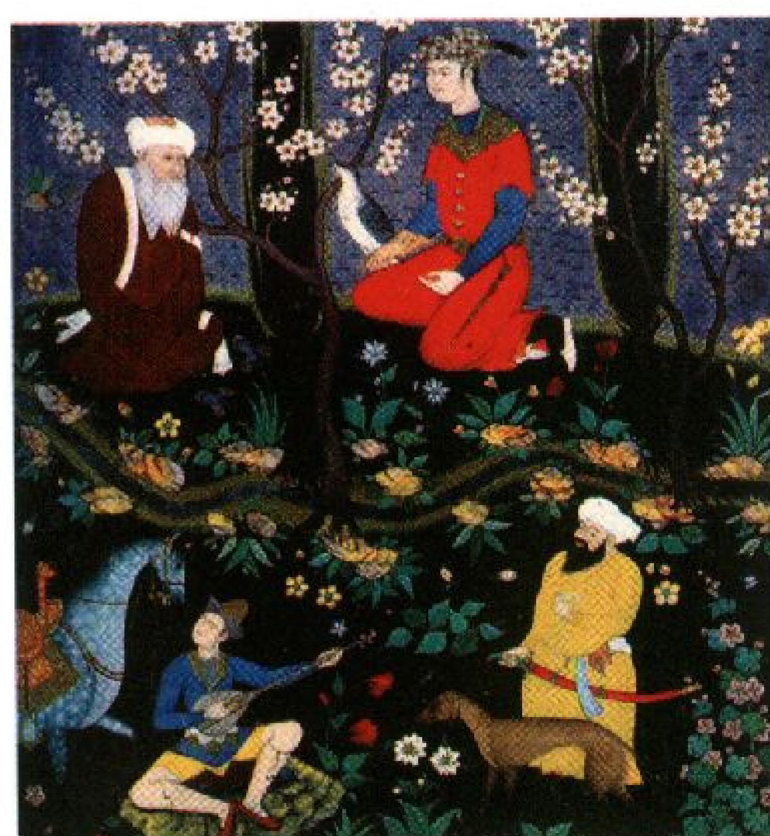
عود، جنك، دائرة ورقص عند أحد الخواص - مجموعة أحمد الأول.
■ ١٦٠٣ - ١٦١٧
□ المكتبة السليمانية - استانبول.

٣٤



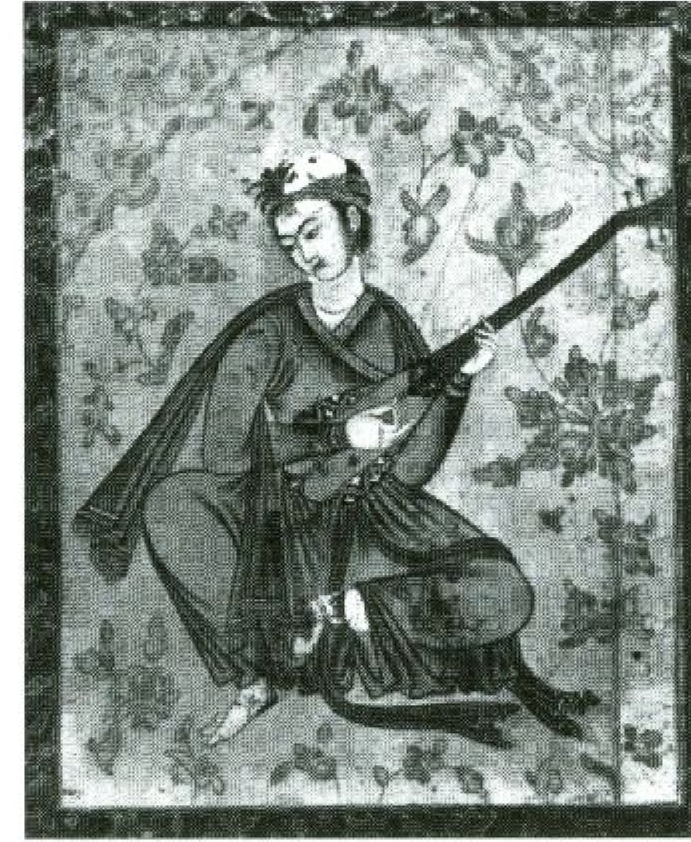
طنبور : مرقع - عهد مراد الرابع.
■ ١٦٢٣ - ١٦٤٠
□ كتاب علم الموسيقى على وشي الحروف - استانبول.

٣٥



ساز: مقابلة لـ جها نجير - رسم رضا عباسي (الهند).
■ ١٦٢٠ - ١٦٢١
□ متحف الفنون الزخرفية - طهران.

٣٦



منمنمة فارسية: ساز مع مضراب (عود من فصيلة الطنبور)
■ ق ١٧ - ١٨
□ المكتبة الوطنية - باريس.

٣٩



رُباب ودائرة: مشهد صوفي في من الهند - منمنمة مغولية.
■ ق ١٧
□ متحف غيمي - باريس.

٣٧



عازف عود: بلاط شاه صافي - تصوير رضا عباسي/العصر الصفوي.
■ ١٦٢٩ - ١٦٤٢
□ متحف غيمي - باريس.

٤٠



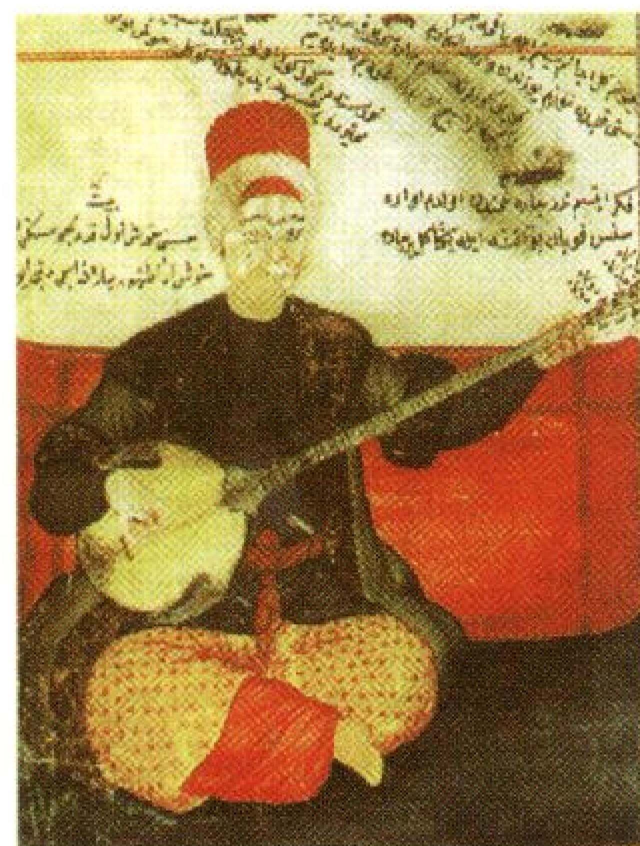
رُباب مع رقص - منمنمة من العصر الصفوي.
■ ق ١٧
□ المكتبة الوطنية - باريس.

٣٨



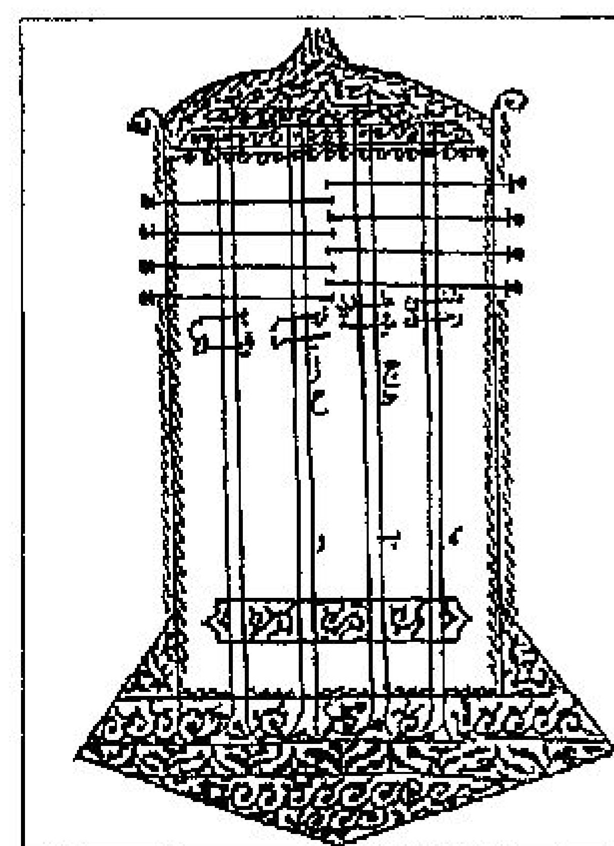
عود مع ستار ودائرة: العصر الصفوي.
■ ق١٧
□ متحف غيمي - باريس.

٤١



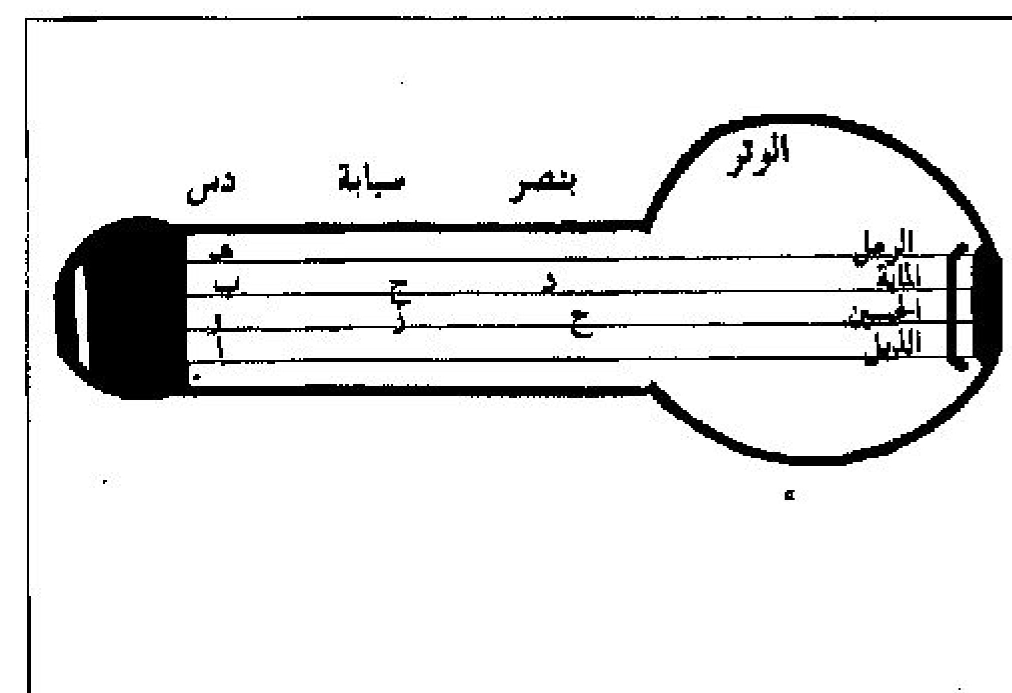
عازف طنبور: «كتاب تفهيم المقامات في توليد النغمات» لهزير آغا كماني.
■ ١٧٦٠
□ طوب قابو سراي.

٤٢



رسم لأوتار عود
مغربي/عربي: حسب
البوعصامي - العلمي -
السيالة.
■ ق ١٧ - ١٨ - ١٩
□ ط. فاس ١٨٩٧،
الرباط ١٩٩٥.
المكتبة الوطنية - تونس.
المتحف العراقي - بغداد.

٤٣



رسم لأوتار عود
مغربي/عربي: حسب
البوعصامي - العلمي -
السيالة.
■ ق ١٧ - ١٨ - ١٩
□ ط. فاس ١٨٩٧،
الرباط ١٩٩٥.
المكتبة الوطنية - تونس.
المتحف العراقي - بغداد.

٤٤



مجموعة ساز/طنبور،
ناي، سنطور ودائرة:
سورنامة - أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.

٤٥



مجموعة ساز/طنبور
مع ناي، مثقل ودائرة:
سورنامة وهبي - أحمد
الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.

٤٦



مجموعة ساز/طنبور مع
ناي، كمانشاه، مثقل
ودائرة: سورنامه وهبي -
أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو - استانبول.

٤٧



مجموعة ساز/طنبور
مع ناي، كمانشاه، مثقل
ودائرة: سورنامه وهبي -
أحمد الثالث.
■ ١٧٢٠
□ طوب قابو -
استانبول.

٤٨



ساز، كمانشاه ودائرة: مجموعة نسائية - مرقعة تصوير الفنان لوني.

■ ق ١٨

□ مكتبة فيلادالفيا.

٥١



عود، كمانشاه رومي ومغنية: فاصل أمام أحد الوجهاء - تركيا.

■ ق ١٨

□ مجموعة راينهارد - برلين.

٤٩

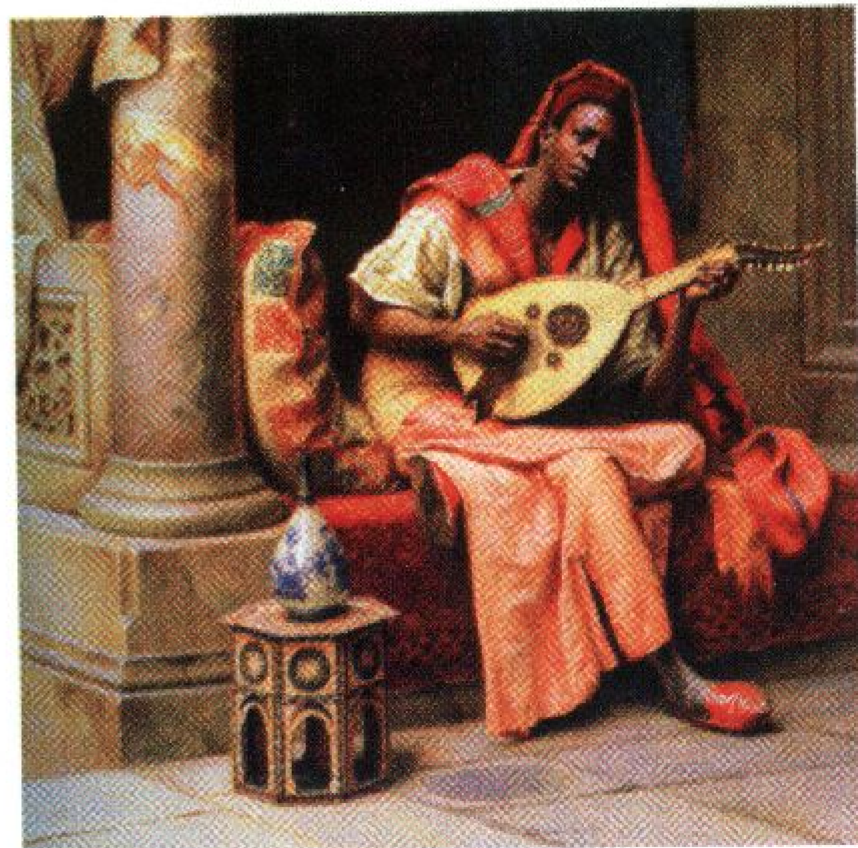


ساز/بزق: منمنمة عبدالله بخاري.

■ ١٧٣٩

□ مجموعة راينهارد - برلين.

٥٢



عازف عود شرقي (القاهرة).

■ ١٩ - ٢٠

□ رسم ليوديغ دوتش (١٨٥٥ - ١٩٣٥).

٥٠

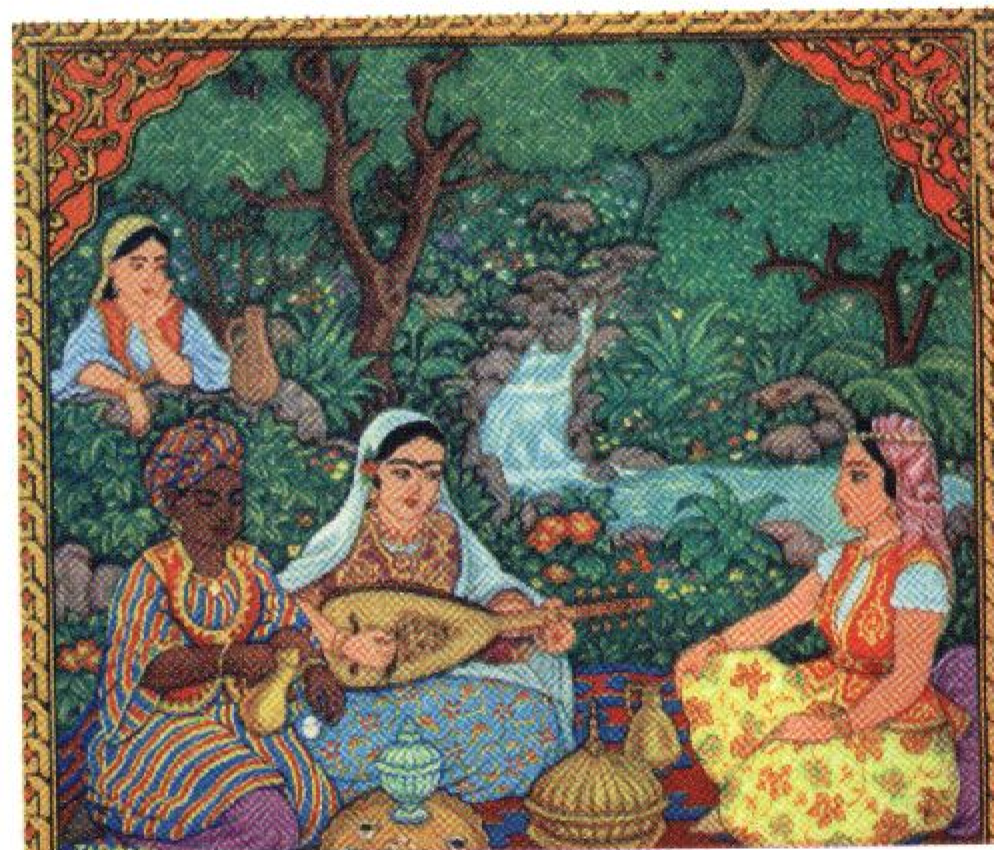


حفل موسيقي في السفارة البريطانية باستانبول.

■ ١٧٧٩

□ مكتبة جامعة وارسو.

٥٣



عازفة كويترة مع غناء: جلسة نسائية.

■ بداية ق ٢٠

□ اسطوانة قديمة.

٥٤

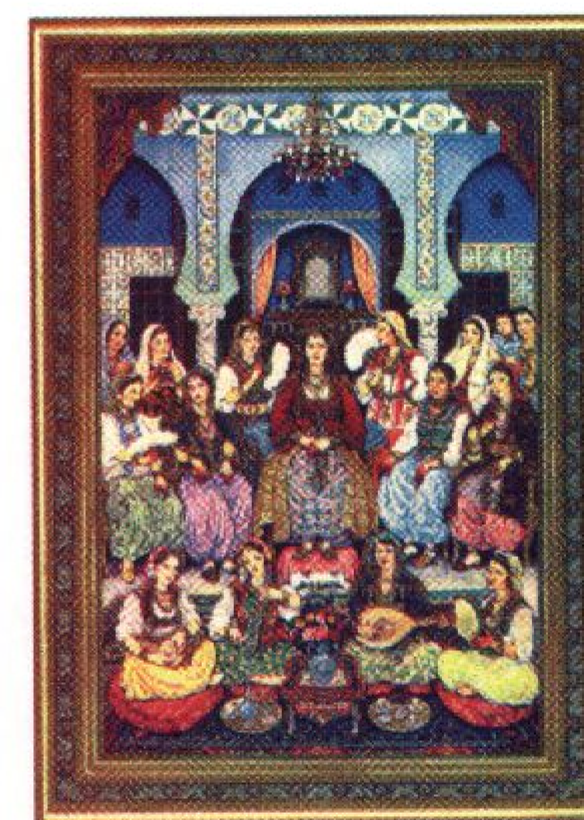


عازف عود مغربي.
■ منتصف ق ٢٠،
□ اسطوانة قديمة.

٥٥



جلسة طرب (مجموعة رجالية) : كويترة مع رباب ورقص - محمد راسم (الجزائر).
■ ق ٢٠



٥٦

جلسة طرب (مجموعة نسائية) : كويترة مع رباب، طار ودربوكة - رسم محمد راسم - (الجزائر)
■ ق ٢٠.

٥٧



عازفة عود مغربي صغير (المغرب)، ١٩ - ٢٠، رسم رودولف أرنيست (١٨٥٤ - ١٩٣٢).

قـائـمـة المصـــادر والمراجـع

مفتاح الرموز : تح = تحقيق ، تر = ترجمة ، ج = جمع ، د.ت = دون تاريخ ، ص = صفحة ، ط = طباعة ، مخ = مخطوط

I - العربية، التركية والفارسية

(*) كتاب الله المجيد : **القرآن الكريم**

أ / المصادر التراثية

١. الموسيقى والآلات الموسيقية :

- ابن زيلة، الحسين : كتاب الكافي في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة- دار القلم، ١٩٦٤
- ابن سينا، علي : «جواهر علم الموسيقى» من **كتاب الشفا** (المقالة السادسة / الفصل الثاني)، تح. زكريا يوسف القاهرة- مط. الأميرية، ١٩٥٦
- ......: «رسالة في الموسيقى» من **كتاب النجاة**، تح . جرجيس فتح الله، بيروت ١٩٥٥ .
- ابن خرداذبة: **موجز في اللهو والملاهي**، القاهرة، ١٩٨٥،
- ابن الطحان، أبو الحسن محمد: **حاوي الفنون وسلوة المحزون** (مخ. دار الكتب - القاهرة / فنون جميلة، رقم ٥٣٩)؛ تـ زكريا يوسف، المجمع العربي للموسيقى، بغداد ١٩٧٦ ؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد ٥٢)، فرانكفورت، ١٩٩٠، IX -١٠٩ص .
- ابن غيبي، عبد القادر: **جامع الألحان**، تح. طقي بنيش، طهران- مؤسسة مطالعات وتحقيقات، ١٩٨٦، ٤٠٠ ص.
- ......: **مقاصد الألحان**، تح. طقي بنيش، طهران- مؤسسة مطالعات و تحقيقات، ١٩٦٦.
- ابن المنجم ، يحي: رسالة في الموسيقى، تح . زكريا يوسف، القاهر، ١٩٦٤ ؛ تح. يوسف شوقي، القاهرة، ١٩٧٢.
- إخوان الصفاء : «الموسيقى» (الرسالة الخامسة من القسم الرياضي) ضمن **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**،ج ا، بيروت ١٩٥٧ ، ص ١٨٣ ـ ٢٤٠ .
- البوعصامي، محمد: **إيقاد الشموع، للذة المسموع، بنغمات الطبوع** (مخ. رقم ١١٣٣٣، الخزانة الحسينية / القصر الملكي - الرباط)، تح. عبد العزيز بن عبد الجليل، الأكاديمية الملكية الرباط، ١٩٩٥، ١٦٠ ص.
- التيفاشي، أحمد: **متعة الأسماع** في علم السماع (مخ. المكتبة العشورية - تونس)
- الجرجاني، أبو الحسن: **شرح مولانا مبارك شاه بار أدوار** (مخ. مكتبة المتحف البريطاني - لندن، رقم ٢٣٦١ شرقي، ٨٥ ص)
- الحايك ، محمد بن الحسين : **مجموعة الحايك**، ط.دار البيضاء ١٩٧٢ ، ط. الرباط ١٩٧٧ .
- سيالة، محمود: **قانون الأصفياء في علم نغمات الأذكياء** (مخ. المكتبة الوطنية - تونس، رقم ١٩٢٤١، ٦١ ص؛ مكتبة المتحف العراقي، رقم ٢٢٧٦ (١)، ٦٠ ص)
- الشرواني، فتح الله: **رسالة في علم الموسيقى** ، طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد ٢٦)، فرانكفورت ١٩٨٦
- الشيرازي، قطب الدين: **درة التاج لغرة الديباج** (تـ. سيد محمد مشكوت و نصر الله تقوى)، طهران ١٩٣٩-١٩٤٦
- صفي الدين: **كتاب الأدوار**، نشرة مصورة، تقديم حسين علي محفوظ، بغداد - مديرية الفنون والطباعة، ١٩٦١، XII - ٤٠ ص؛ تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام / سلسلة «كتب التراث» (١٩٢)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ١٧٥ ص؛ طبعة بطريق التصوير، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية- جامعة فرانكفورت (سلسلة ج، عيون التراث المجلد ٦ / القسم الأول)، فرانكفورت - ألمانيا ١٩٨٤، ٩٥ ص؛ تح. غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة / مركز التراث، الهيئة العامة، ١٩٨٦، ٣٢٨ ص.
- ......: **الرسالة الشرفية في النسب التأليفية**، تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام / سلسلة «كتب التراث» (١١٩)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ٢٤٨ ص ؛ طبعة بطريق التصوير عن مخطوطة مكتبة أحمد الثالث باسطنبول عدد ٣٤٦٠، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية - جامعة فرانكفورت (سلسلة ج، عيون التراث المجلد ٦ / القسم الثاني)، فرانكفورت- ألمانيا، ١٩٨٤، ١٣٥ ص.
- الصيداوي الدمشقي، شمس الدين : **الإنعام في معرفة الأنغام** (مخ. رقم ٢٤٨٠، المكتبة الوطنية - باريس، ٢٩٤ بيت)
- الطوسي ، نصير الدين : **رسالة في علم الموسيقى**، تح. زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٦٤

- الفارابي، أبو نصر: **كتاب الموسيقي الكبير**، تح. غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة - دار الكتاب العربي ١٩٦٧؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية و الإسلامية (سلسلة ج المجلد٦١)، فرانكفورت، ١٩٩٨
- **غاية السرور والمنى الجامع بدقائق رقائق الموسيقى والغناء** (حررته سنة ١٨٧٢ مجموعة من ضباط المدرسة الحربية - مخ. الجمعية الرشيدية، تونس)
- الفوثي، أبو علي: **كشف القناع عن آلات السماع**، الجزائر - مطـ. جوردان، ١٩٠٤، ١٤٤ ص؛ ط. ٢، ١٩٩٥، ٢٨٧ ص.
- الكاتب، الحسن: **كمال أدب الغناء** (ت غطاس عبد الملك خشبة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥
- الكندي ، أبو يوسف يعقوب : **مؤلفات الكندي الموسيقية** ، (خمسة رسائل)، تح. زكريا يوسف ، بغداد- مطـ. شفيق، ١٩٦٢
- ..... : **رسالة في خبر صناعة التأليف**، تح. يوسف شوقي، القاهرة - مطـ. دار الكتب، ١٩٦٩
- ..... : **رسالة في اللحون والنغم** ، تح. زكريا يوسف ، بغداد- مطـ. شفيق، ١٩٦٥ .
- ..... : **رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى**، تح. محمود أحمد الحفني، ، القاهرة - اللجنة العليا - سلسلة تراثنا الموسيقي، ١٩٥٩
- اللاذقي، عبد الحميد: **الرسالة الفتحية في الموسيقى**، تح. الحاج هاشم محمد الرّجب، الكويت (السلسلة التراثية - ١٦)، ١٩٨٦.
- مجهول : **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، تح. غطاس عبد الملك خشبة / ايزيس فتح الله ، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣
- مجهول : **كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب** (مخ. طوب قابو سراي - إستانبول، رقم ٣٤٦٥)؛ دراسة وتعريف ظمياء محمد عباس، مجلة المورد، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع لسنة، ١٩٨٤.
- مجهول : **كنز التحف** (مكتبة المتحف البريطاني - لندن، شرقي ٢٣٦١، ٤٧ ص)
- مشاقة، ميخائيل: **الرسالة الشهابية في صناعة الموسيقى**، تح. الأب لويس رونزفال، بيروت ١٨٩٩؛ تح. ايزيس فتح الله، القاهرة - دار الفكر العربي ، ١٩٩٦، ١٦٠ ص.
- المفضل بن سلمة: كتاب الملاهي وأسمائها، القاهرة، ١٩٨٥.

٢ . أدبية- تاريخية - فقهية

- الأبشيهي، شهاب الدين : **المستطرف في كل فن مستطرف**، القاهرة ١٩٤٢ (ج II ، ص ١٤٥ ـ ١٥٩).
- الأعشى : **ديوان** ... ، بيروت - الرسالة ، ١٩٨٣ ، ٤٨٦ صفحة .
- ابن الأثير الجزري، عز الدين أبو الحسن: **الكامل في التاريخ**، ط. جديدة (١٢ جزء)، بيروت - دار الكتاب العربي، ١٩٦٥-١٩٦٧.
- ابن الدراج السبتي، أبو عبد الله: **كتاب الإمتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع**، تح. محمد بن شقرون، الرباط - ط. الأندلس، ١٩٨٢، ٢٠٠ ص.
- ابن حيان القرطبي، أبو مروان: **كتاب المقتبس**...، مجلد II، القسم الأول، مدريد - الأكاديمية الملكية للدراسات التاريخية، ١٩٩٩، XIX - ٢٠٢ص
- ابن خلدون، عبد الرحمان: **المقدمة**، الطبعة الرابعة، بيروت (ص ٤٢٢ ـ ٤٢٨ و٥٨٢ ـ ٥٨٨)
- ابن رشيق : **كتاب العمدة** ...، تح. محي الدين عبد الحميد ، ط بيروت ١٩٨١ (الجزء الثاني، ص ٣١٠ ـ ٣١٥)
- ابن سناء الملك ، هبة الله : **دار الطراز في عمل الموشحات** ، تح. جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩ .
- ابن سيده، أبو الحسن علي إسماعيل: **كتاب المخصص**، تح. الشنقيطي وآخرون، ط. ٣، بيروت - دار الآفاق الجديدة، (٥ أجزاء).
- ابن عبد ربه، احمد : **العقد الفريد**، ط. جديدة (٧ أجزاء)، بيروت - دار الكتاب العربي، ١٩٥٣-١٩٦٥ (كتاب الياقوتة الثانية ، VI ، ٣- ٨١)
- ابن منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، ط. جديدة (٧ أجزاء)، بيروت - مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧.
- ابن النديم، أبو الفرج محمد.. الوراق : **كتاب الفهرست**، تح. رضا تجدد ، طهران، ١٩٧١ (إشارات كثيرة، انظر خاصة : الفن الثالث من المقالة الثالثة ؛ الفن الأول والثاني من المقالة السابعة).
- الأصفهاني ، أبو الفرج: **كتاب الأغاني** ، ط. ساسي ـ القاهرة ١٩٠٥ ، ط. بيروت ١٩٧٠ (عن ط. بولاق الأصلية ـ القاهر ١٨٨٨) (٢١ جزء)
- **ألف ليلة وليلة** (٤ أجزاء)، ط. القاهرة - المكتبة الثقافية، ١٩٨١، ٢٠٤٨ ص (يتضمن إشارات عدة عن الموسيقى وآلاتها)
- أولياء شلبي: **سياحة نامة** (ستة مجلدات)، ط. الأستانة، ١٨٩٦-١٩٠٠(بالعثمانية)
- الخوارزمي: **مفاتيح العلوم**، القاهرة - دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ٢٠٥ ص.

- الزبيدي، محي الدين المرتضى: **تاج العروس من شرح جواهر القاموس** (١٠ مجلدات)، بيروت - مكتبة الحياة، ١٩٦٥
- **سفر التكوين**: أصحاح أربعة عدد ٢١.
- الشقندي، أبو الوليد إسماعيل: «رسالة في فضل الأندلس»، **نفح الطيب...**، بيروت، ١٩٦٨، III، ص ١٨٦-٢٢٤.
- الطبري، أبو جعفر محمد: **تاريخ الأمم والملوك**، القاهرة - دار المعارف، ١٩٦٠-١٩٦٩.
- علقمة: **ديوان...**، ط.الجزائر.
- العلمي، محمد بن الطيب: **الأنيس المطرب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب**، فاس - ط. حجرية، ١٨٩٧ (البوعصامي، ص ١٦٨ - ١٩٣).
- الغزالي، أبو حامد: «أدب السماع والوجد»، **إحياء علوم الدين**، ج II، ط . القاهرة، ص ٢٦٦ - ٣٠٢
- الفيروزآبادي، أبو الطاهر محمد : **القاموس المحيط** (٨ أجزاء)، القاهرة - مط. المأمون، ١٩٣٨
- المبرد: **الكامل ...**، نشر دبليو. رايت، لايبزك، ١٨٧٤-١٨٩٢ .
- المفضل بن سلمه، محمد الضبّي: **المفضليات**، تح. أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط.٢، القاهرة - المعارف، ١٩٦٤ (جزآن).
- المقري، أبو العباس أحمد : **نفح الطيب ...**، تح. إحسان عباس (٨ أجزاء) ط. بيروت ١٩٦٨ (إشارات كثيرة من أهمها ما يخص زرياب، انظر : I ، ٣٤٤؛ II ، ٢٦٠؛ III، ١٢٢ - ١٣٣ و٦١٥)
- المسعودي، أبو الحسن علي : **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ٤ أجزاء، القاهرة ٦٤ - ١٩٦٥ (ج IV، ص٢٢٠- ٢٢٦).

٣ . مخطوطات بها مشاهد لآلة العود :

- أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني** (دار الكتب المصرية، سنة: ١٢١٧- الأجزاء ٢، ٤، ٥ و١١).
- الأرموي: **كتاب الأدوار** (المكتبة البودلية اكسفورد ، مارش ٥٢١ ؛ دار الكتب المصرية ٨٢/ مخ سنة ١٣٢٣-١٣٢٤)
- **بياض ورياض**(مكتبة الفاتيكان - روما، القرن: ١٣)
- الجاحظ: **كتاب الحيوان**، (مكتبة الأمبوزيانو - ميلانو، سنة ١٢٢٥-١٣٥٠).
- جامي: **العروش السبعة** : ١٥٥٦-١٥٦٥ (متحف الفرير جلاري - واشنطن)
- الجزري: **الجامع بين العلم والعمل في الحيل** (متحف طوب قابو - استنبول، سنة: ١٢٥٤)
- الحريري : **مقامات الحريري**
  . دار الكتب القومية - باريس (رقم ٦٠٩٤ و٣٩٢٩، سنة: ١٢٢٢ رقم ٥٨٤٧، سنة ١٢٣٧)
  . معهد العلوم الشرقية - لننغراد (سنة: ١٢٢٥-١٢٣٥)؛
  . المكتبة البودلية - أكسفورد (رقم ٤٨٥، سنة: ١٣٧٧)؛
  . مكتبة المتحف البريطاني (رقم ٢٢١١٤ و١٢٠٠، سنة: ١٣٠٠)؛
  . دار الكتب - فيينا (سنة: ١٣٣٤).
- **ديوان حافظ** حوالي ١٧٠٠ (متحف الفنون - ليبزج)
- **زواج يوسف وزليخة** (دار الكتب المصرية - أدب فارسي، رقم ٤٦، القرن: ١٦)
- سعدي: **بستان سعدي** (دار الكتب المصرية).
- سعدي: **جولستان** (دار الكتب المصرية)؛ ترجمة محمد موسى هنداوي، مكتبة الانجلو المصرية .
- **الشاهنامة** (دار الكتب المصرية، ٥٩ - تاريخ فارسي / سنة: ١٤٤١)؛ متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨، أواخر القرن: ١٦)
- طبيب، رشيد الدين: **جامع التواريخ** (مكتبة جامعة هيدنبورغ - مخ عربي، القرن: ١٤ - تبريز)
- الفارابي: **الموسيقي الكبير** (المكتبة الوطنية - مدريد، رقم ٦٠٢، القرن ١٢)
- القزويني: **عجائب المخلوقات** (رواق واشنطن، رقم ٥٤، القرن ١٤)
- **كتاب البلهان** (المكتبة البودلية، شرقي ١٣٣ ، القرن: ١٤م - بغداد)

- مجموعة **الصور الفارسية والهندية** (دار الكتب القومية - باريس، القرن: ١٦-١٨)
- مجهول: **كشف الهموم والكرب في شرح آلات الطرب** (طوب قابو- استانبول، رقم ٣٤٦٥، القرن: ١٥)
- مجهول: **كنز التحف** (مكتبة المتحف البريطاني، رقم ٢٣٦١ ، القرن: ١٤)
- المصري، أحمد: **قانون الدنيا وعجائبها** (متحف طوب قابو - استانبول، سنة: ١٥٦٣)
- نظامي (١٥٣٩-١٥٤٣): **خمسة نظامي** (مكتبة المتحف البريطاني: دار الكتب المصرية ؛ متحف كلية الآثار- جامعة القاهرة، سنة : ١٤٩٥، ١٥٢٢، ١٥٣٩-١٥٤٣)
- نظامي: **مسبحة الأبرار**، من مخطوطة هفت أورانج (دار الكتب المصرية، سنة: ١٥٦٢)

ب / المراجع الحديثة

١. خاصة بآلة العود :

(توجد عدة محاولات خاصة ونشرات داخلية وضعت لتعليم العود بالنوادي والمعاهد الموسيقية المختصة في مختلف البلاد العربية ، كما نوقش عدد من الرسائل والاطروحات الجامعية تناولت جوانب مختلفة لآلة العود) .

- إبراهيم محمد، آمال: **صناعة آلة العود في بغداد منذ انبثاق الحكم الوطني في العراق**، بغداد - المركز الدولي لدراسة الموسيقى التقليدية، ١٩٨٦٤٦ ص
- الأشهب، محمد: **دروس في تعليم المقامات العربية على آلة العود**، الدار البيضاء - المدرسة الوطنية للموسيقى، ١٩٧٦ ، ٧٦ ص.
- بسّة، خالد: **عازف العود**، ٤ أجزاء، منشورات محمد بوذينة - الحمامات / تونس، ١٩٩٨
- بشير، جميل: **العود وطريقة تدريسه**، جزآن، بغداد - وزارة المعارف،١٩٦١ ، ١٤٠ ص؛ إعداد حبيب ظاهر العباس ، بغداد - دائرة الفنون الموسيقية / وزارة الثقافة والإعلام، الجزء الأول، ١٩٨٧ ، ٨٤ ص؛ الجزء الثاني، ١٩٩٠، ٧٤ ص.
- البياتي، طارق حميد: **المرشد لصناعة آلة العود**، وزارة الثقافة / دائرة الفنون الموسيقية (سلسلة الكتب الموسيقية)، بغداد - مطبعة البراق، ٢٠٠٣، ٢٥٢ ص
- الجبقجي، عبد الرحمان: **تعليم العود** (دون معلم وبواسطة الأشرطة المسجّلة) ط. ١، دار التراث الموسيقي العربي - حلب، ١٩٧٦، ٢٥٥ ص (ط. ٢، ١٩٨٣، ١٩٢ ص) + ٤ أشرطة كاسيت.
- ذاكر، محمد : **تحفة الموعود بتعليم العود**، القاهرة - مطبعة اللواء، ١٩٠٣.
- الرشيد، صبحي أنور: **تاريخ العود**، منشورات دار علاء الدين- دمشق
- روحانا، شربل: **العود** (منهج حديث)، سلسلة المناهج الموسيقية الحديثة- رقم ١، بيروت، الكونيرفتوار الوطني / كلية الموسيقى في جامعة الروح القدس، ١٩٩٥، ١٣٤ ص.
- زرهون، عبد الرحيم: **الطريقة العلمية والعملية في دراسة العود** (الجزء الأول)، مطبعة دوسيلفا - الدار البيضاء، ١٩٩٥.
- شوقي، أحمد سلمان: **الطريقة الحديثة في تعليم آلة العود**، الدار البيضاء، دار العلم، د. ت، ١٦٠ ص.
- الصرارفي، قدّور: **منهج تعليم العزف على آلة العود** (مخطوط)، ٦٠ ص
- العباس، حبيب ظاهر: **الشريف محي الدين حيدر وتلامذته**، بغداد - دار الحرية ، ١٩٩٤ ، ١٢٥ صفحة .
- ... : **روحي الخماش**...، بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩ ، ٢١٦ صفحة .
- عبد الحكيم، طارق: **ملك الطرب عند العرب**، السعودية - مطابع الشرق الأوسط (د. ت.)
- عرفه، عبد المنعم و صفر، علي: **كتاب دراسة العود**، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٨٤ (ط. أولى ١٩٤٢)، ١٤٤ ص
- عرفه، عبد المنعم: **كتاب أستاذ الموسيقى العربية**، القاهرة، ١٩٤٥؛ القاهرة ١٩٧٦
- عزمي، حورية و ميشيل، جورج و محمد علي، جمعة: **تدريبات آلة العود**، ثلاثة أجزاء، القاهرة - وزارة التربية والتعليم / الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٧٣، ٦٤ + ١٥٨+١٧٣ ص
- عوّاد، فؤاد: **قواعد العزف على العود**، بيروت - المعهد الموسيقي الوطني، ١٩٨٣، ٨٩ ص
- غصن، فريد: **المدرسة الحديثة لآلة العود**، ثلاثة أجزاء، د. ت.
- كامل ، محمود و فتح الله، لنده : **المنهج الحديث في دراسة العود**، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤، ١٧٢ ص.

- لبيب، إنعام و جميل، ألفريد: **التدريبات الأساسية لآلة العود**، القاهرة (د. ن)، ١٩٩٣.
- محفوظ ، فؤاد: **تعليم العود والموسيقى الشرقية والغربية**، ٤ أجزاء (الثقافة الموسيقية)، دمشق - ط.١، مطبعة الثبات ، توفيق البرهاني،١٩٦٢- ١٩٦٤؛ ط. ٢، مطبعة الحلبوني، ١٩٦٦، ٤٠٠ ص
- مشعل، عبد الحميد: **دراسة العود بالطريقة العلمية**، الجزائر- ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٥، ٨٦ ص

- Ayomak, Mildan Niyazi : ***Cünbüs ve Ut Dersleri***, Istanbul, 1933
- Akdogu, Onur : ***Ud Metodu - Izmir***, 1987
- Kalaitzides, Kyriakos: ***Oud Learning Teaching Method***, vol. A, Thessalonica-Greece, 1996
- Salâhî bey, Ali : ***Ilaveli Ud Muallimi*** - Istanbul, 1924
- Sençalar, Kadri : **Ud Ogrenme Metodu**, Istanbul, 1974
- Tanrikorur, Cinuçen : ***Ud Metodu*** (Basilmamstir. Büyük ebatli defter. Baslangiç : 1952)
- Torun, Mutlu : ***Ud Metodu*** "Gelenekle Gelecege", Istanbul -Caglar Yayinlari, 1993, 360p.

٢ . موسيقية - عامة :

- آدى شير، السيد: **معجم الألفاظ الفارسية المعربة**، بيروت- مكتبة لبنان، ١٩٨٠.
- الأسد، ناصر الدين : **القيان والغناء في العصر الجاهلي** ، بيروت ١٩٦٠
- أولسن، بول روفسنغ: **الموسيقى في البحرين / الموسيقى التقليدية في الخليج العربي**، ترجمة فاطمة الحلواجي (كتاب البحرين الثقافية - ٨)، وزارة الإعلام ، الثقافة والتراث الوطني، ٢٠٠٥، ٢١٥ ص.
- البردوني، عبد الله: **فنون الأدب الشعبي في اليمن**، ط. ٢، بيروت - دار الحداثة، ١٩٨٨
- **تراث فارس** (نشر أ. ج. آربري)،الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٥٩
- تيمور باشا، أحمد: **الموسيقى والغناء عند العرب**، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، ١٩٦٣
- ذاكر، محمد: **حياة الإنسان في ترديد الألحان**، القاهرة، ١٨٩٤، ٥٠ ص.
- السعيدان، حمد محمد: **الموسوعة الكويتية المختصرة**، مطابع دار لبنان ١٩٧٠
- السامرائي ، عبد الجبار محمود: «الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام»، **مجلة التراث الشعبي**، العدد الخامس ، السنة الخامسة، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧٤.
- الجندي، أدهم : أعلام الأدب والفن، جزآن، دمشق - ط. مجلة صوت سوريا، ١٩٥٨، ٤١٢+٥٩٢ ص
- الحجي ، عبد الرحمان : تاريخ الموسيقى الأندلسية، بيروت، دار صادر/ دار بيروت، ١٩٥٩
- حسون فريد،: طارق: **تاريخ الفنون الموسيقية**، الجزء الأول، جامعة بغداد، ١٩٩٠،
- الحفني، محمود أحمد: **علم الآلات الموسيقية**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١
- ... : **موسيقى قدماء المصريين**، دار المطبوعات الراقية، القاهرة ١٩٣٦
- ... : **موسيقى الممالك القديمة**، القاهرة، ط. ٢، ١٩٧٢
- ... : «تطور الآلات الموسيقية»، **مجلة الفنون** ، القاهرة.
- ... : **زرياب: موسيقار الأندلس** (سلسلة أعلام العرب -٥٤)، القاهرة، ١٩٦٥، ١٩٠ ص
- الخلعي، كامل: **كتاب الموسيقي الشرقي** (ط. القاهرة، ١٩٠٤)؛ ط. ثانية، القاهرة- بيروت- أوراق شرقية، ١٩٩٣، ١٩٣ ص.
- الديك، أمين أحمد: **نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب**، القاهرة - بولاق، ١٩٠٢، ١٠٤ ص
- الرشيد، صبحي أنور: **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، بيروت - المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ٣٧٠ ص.
- ... : **الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية** (منشورات وزارة الإعلام / سلسلة الكتب الفنية- ٢٩) ، بغداد، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٥، ٤١٦ ص.
- ... : **تاريخ الموسيقى العربية**، ألمانيا- مؤسسة بافاريا، ٢٠٠٠.
- زاكس، كورت: **تراث الموسيقى العالمية**، تر. سمحة الخولي، القاهرة - دار النهضة، ١٩٦٤، ٥٥٤ ص
- دوخي، يوسف فرحان: **الأغاني الكويتية** ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة ١٩٨٤،٥٠٤ ص

- الصباغ، توفيق: **الدليل الموسيقي العام**، حلب - دار الفكر، ١٩٥٠، ٢٢٠ ص
- عباس، إحسان: **العرب في صقلية**، القاهرة- دار المعارف، ١٩٥٩.
- عبد الوهاب، حسن حسني : «الموسيقى وآلات الطرب في القطر التونسي» ، **ورقات** ...، الجزء الثاني ، تونس ، ١٩٨١ ، ص ١٧١ . ٢٧٤ .
- عرفة ، عبد المنعم : **أستاذ الموسيقى العربية** ، القاهرة ١٩٧٦
- العقيلي ، مجدي : **السماع عند العرب** ، ٥ أجزاء ، دمشق ، ١٩٦٩ . ١٩٧٩
- علي ، أحمد : **الموسيقى والغناء في الكويت**، الكويت ١٩٨٠
- العلاف، عبد الكريم: **الطرب عند العرب**، منشورات المكتبة الأهلية، ط. ٢، مطبعة أسعد- بغداد، ١٩٦٣
- العماري، مبارك عمرو: **محمد بن فارس. أشهر من غنى الصوت في الخليج** ، ١٩٩١، ٣٧٦ ص
- غانم، جميل: «العود الصنعاني» ، **مجلة القيثارة**، مجلد ٢٤ و٢٥، بغداد ١٩٧٥-١٩٧٦
- غانم ، محمد عبده : **شعر الغناء الصنعاني** ، بيروت ١٩٨٠
- غنزالس بالنثيا، أنجل: **تاريخ الفكر الأندلسي**، تر. حسين مؤنس، القاهرة- مكتبة النهضة، IX،١٩٥٥ - ٧١٨ ص
- الغوثي، أبو علي: **كشف القناع عن آلات السماع**، الجزائر ١٩٠٤ (ط.٢ / ١٩٩٥)
- فارمر، هانري جورج: **تاريخ الموسيقى العربية**،... تر. حسين نصار، القاهرة (مجموعة الألف كتاب - ٧) ، ١٩٥٦، ٣١٧ ص؛ تر. جرجيس فتح الله، بيروت-دار صادر، ١٩٧٢، ٣٤٦+١٣٦ ص
- ... : **مصادر الموسيقى العربية**، تر.حسين نصار، القاهرة ، ١٩٥٧.
- ... : **الموسيقى في ألف ليلة وليلة**، تر .حسين نصار، القاهرة ، ١٩٨٠.
- ... : «الموسيقى »، **تراث الإسلام**، تر. جرجيس فتح الله، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٥١٥ . ٥٥٢.
- فيللوتو، غيوم-أندري: «الموسيقى والآلات الموسيقية»، من كتاب **وصف مصر**، ترجمة زهير الشايب، القاهرة - ج. VIII - الخانجي، ١٩٨٣، ٤٦٤ ص/ ج. IX - مدبولي، ١٩٨١، ٤٤٠ ص.
- حتّي، فيليب وآخرون: **تاريخ العرب**، ط. ٤، جزآن، بيروت، ١٩٦٥-١٩٦٦.
- فيناي، تيودور: **تاريخ الموسيقى العالمية**، تر. سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة ، ١٩٧٢.
- قاسم حسن، شهرزاد: **دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق**، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢، ٤٤١ ص.
- قطاط ، محمود : **دراسات في الموسيقى العربية**، دار الحوار . اللاذقية ، ١٩٨٧
- ... : **الموسيقى العربية والتركية** : دار الحوار . اللاذقية، ١٩٨٧
- ... : «نظرية السلم الخماسي ومدى استعماله في موسيقى المغرب العربي الكبير»، **مجلة فنون**، عدد ٢ . ٤ ، تونس ، ١٩٨٥ ، ص ٥٧ . ٨٣ .
- ... : «دور تونس في إرساء التراث الموسيقي المغربي الأندلسي»، في **الحياة الثقافية** ، عدد ٥١، تونس ١٩٨٩، ص ٥٦-٨٢ ؛ موسيقى المدينة ، بيروت ١٩٩١ ، ص ١٤٣-١٨٢
- ... : «من قوالب التراث الموسيقي العربي الإسلامي / النوبة ،**الحياة الثقافية**» ، ٦٣ ، تونس ، ١٩٩٣ ،ص ١٧ . ٤١
- ... : «لتجديد في الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر»، **الحياة الثقافيّة**، عدد ٢٤، تونس ، ١٩٨٢، ص ٤٥-٥٧
- ... : «حول التحدّيات التي تواجه الموسيقى العربيّة»، **فنون**، عدد ٣، الكويت، مارس ٢٠٠١
- ... : «الموسيقى مظهر من مظاهر الوحدة الإسلاميّة»، **موسوعة الفنّ العربي الإسلامي**، المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٩٤، ا، ص ٩٧-١١٥
- ... : « قضايا السلّم والمقام في الموسيقى العربيّة » / «توظيف الإعلاميّة في الموسيقى العربيّة»، **البحث الموسيقي** - المجمع العربي للموسيقى (عدد ٢ و٣)، بغداد - عمان ٢٠٠٢-٢٠٠٣/ ٢٠٠٤
- ... : **التراث الموسيقي العربي الإسلامي: المدرسة المغاربيّة- الأندلسيّة**، المجمع العربي للموسيقى، بغداد- عمان ، ٢٠٠٤.
- ... : و الكثيري، مسلم: **آلات الموسيقى التقليدية العُمانية** (عربي - إنجليزي)، وزارة الإعلام - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مسقط ، ٢٠٠٤، XVII - ٩٣ص
- **كتاب مؤتمر الموسيقى العربية** (القاهرة ١٩٣٢)، القاهرة - المطبعة الأميرية، بولاق، ١٩٣٣، ٧٧٨ ص + ٧٧ لوحة.
- لايشنتريت، هوغو: **الموسيقى والحضارة**، تر. أحمد حمدي محمود، القاهرة
- لوبون، غوستاف: **حضارة العرب**، تر. الزعيتر، القاهرة - دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٦، ٦٥٦ ص

- لين بول، ستانلي: **العرب في إسبانيا**، تر. علي الجارم، القاهرة، ١٩٦٠.
- المالكي، عيسى: **الأغاني الشعبية في البحرين**، البحرين الثقافية، ٢٠٠٠، ٢٦٨ ص
- مؤنس، حسين: **الحضارة** (سلسلة عالم المعرفة - رقم ١)، الكويت، ١٩٧٨
- **مجلة عالم الفن**، الكويت - جمعية الفنانين الكويتية ، عدد ٨٤ و٨٦
- المصري، حسين مجيب: **صلات بين العرب والفرس والترك**، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١.
- ميسوم، عبد الإله: **تأثير الموشحات في التروبادور**، الجزائر- الشركة الوطنية للنشر والوزيع، ١٩٨١، ٣٢٠ ص
- ناجي ، محمد مرشد : **الغناء اليمني القديم ومشاهيره** ، صنعاء ، ١٩٨٣.

٣ . بها مشاهد لآلة العود :

- أولياء شلبي: **سياحة نامة** (ستة مجلدات)، ط. الأستانة، ١٨٩٦-١٩٠٠ (بالتركية)
- الباشا، حسن: **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، ١٩٥٩
- البهنسي، صلاح أحمد: **مناظر الطرب في التصوير الإيراني** (في العصرين التيموري والصفوي)، القاهرة - مكتبة مدبولي، ١٩٩٠، ٤٥٧ ص + ٧٨ لوحة + ٣٨ شكل
- تيمور باشا، أحمد: **التصوير عند العرب**، القاهرة ١٩٤٢
- سعدي الشيرازي: **بوستان** ، ترجمة محمد موسى هنداوي، مكتبة الأنجلو المصرية
- ... : **فن الواسطي من خلال مقامات الحريري**، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥
- عكاشة، ثروت: **التصوير الإسلامي** (سلسلة تاريخ الفن- العين تسمع والأذن ترى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو، بيروت، جزآن: **التصوير الديني والعربي**، ١٩٧٧، ٥٠٠ ص؛ **التصوير الفارسي والتركي**، ١٩٨٣، ٢٨٨ ص
- ... : **الفن المصري**، ج ٣، دار المعارف، القاهرة
- محرز، جمال: «من التصوير المملوكي»، **مجلة معهد المخطوطات العربية**، المجلد السابع، الجزء الثاني، نوفمبر ١٩٦١
- محمد حسن، زكي: **فنون الإسلام**، ١٩٤٨
- ... : الفنون **الإيرانية في العصر الإسلامي**، ١٩٤٠.
- ... : «مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي»، **مجلة سومر** ، المجلد ١١ الجزء الأول ١٩٥٥
- ... : **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، مطبوعات كلية الآداب والعلوم، بغداد ١٩٥٦
- **محيط الفنون**: الفنون التشكيلية (المجلد الأول)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠
- ميرخواند: **روضة الصفا** ١٦٠٦، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
- ناحي القيسي، أحمد: **عطار نامه**. الكتاب الثاني. منطق الطير، مطبعة الإرشاد، بغداد ، ١٩٦٨.

II - باللغات الأوربية :

أ / موسيقية - آلات موسيقية :

- Aign, B. : ***Die Geschichte der Musikinstrumente des Agaischen Raumes bis um 700 vor Christus***, Frankfurt a. Main, 1963.
- ***Ars de pulsatione lambuti*** (1492) , Cf. Villanueva
- Bachmann, W. : ***Die Anfange des Streichinstrumentenspiels***, Leipzig, 1966.
- Bayer, B.: ***The material relics of music in Ancient Palestine and its environs***, 1963.
- Behn, F.: ***Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter***, Stuttgart 1954.
- Blacking, John: ***How Musical is Man ?*** Seattle: University of Washington Press, 1973, xii-116 p.
- Boetticher, W. : ***Bibliographie des sources de la musique de luth***, Paris, CNRS, 1956
- .... : ***RISM*** VII, 1972
- ....: art. "Laut", in ***MGG*** VIII, 1960
- Bragard, Roger. : de Hen, F.J. : ***Musikinstrumente aus 2 Jahrtausenden***, Folge I, Stutgart, 1967.
- .... , De Hen, Ferd .J. : ***Les instruments de musique dans l'art et l'histoire***, A. De Visscher/Editeur/Vander S. A., Bruxelles-Belgique, 1973, 270 p.
- BRIL, Jacques : ***Origines et symbolisme des instruments de musique***, Paris.
- Buchner, Alexander : ***Encyclopédie des instruments de musique*** (199 illustrations en couleurs), Gründ-Paris, 1980, 352 p.
- ... : ***Les instruments de Musique à travers les âges***, Gründ-Paris, 1972, 278 p.
- Campbell, R. G. : "Zur Typologie der Schalenlanghalslaute", ***Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen***. Bd. 47, Strasbourg Baden-Baden 1968.
- ***Cantigas de Santa Maria*** (Alfonso X El Sabio: 1221-1284), par J. Ribera, Madrid, 1922, 345 p.; P. Higinio Angles, 3 vol. Barcelone, 1943-1964 ; Ministerio de Educacion, Madrid, 1979 (texte + 2 disques 33 t. 30 cm)
- Chailley et autres : ***Précis de Musicologie***, Paris-PUF,1984, 496p.
- Chottin, A. : ***Tableau de la musique marocaine***, Paris-Geuthner, 1938 (1999), 233 p.+18 pl..
- ... : "Le luth et les harmonies de la nature : L'ésoterisme dans la musique arabe", in ***Revue Musicale***, XXI, Paris, 1940, p. 197-203.
- Christian Rault : "Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmonique", in ***Instruments à cordes du Moyen Age***, Royaumont-France,1999, p. 56-61.
- Christianowitsch, E. : ***Esquisse historique de ta musique arabe aux temps anciens***, Cologne 1863.
- Coates, K. : Gemetry, ***Proportion and the art of lutherie***, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Daza, Joanambrosio : ***Intabulatura de Lauto***, Venise, 1508
- Diagram Group : ***Les instruments du musique du monde entier*** (une encyclopédie illustrée), Paris - Albin Michel, 1978,320 p.
- Farmer, Henri Georges : ***A History of Arabian Music to XIIIth Century***, London 1929.
- ... : ***Studies in Oriental musical instruments*** , I, London; 1931, II, Glasgow 1939.
- ... : ***Islam***. Musikgeschichte in Bildern, Band III : . Musik des Mittelalters und der Renaissance./ Lieferung 2, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966, 206 p.
- ... : ***Historical Facts for the Arabian musical influence***, London, William Reeves, 1930..
- ... : ***The Minstrelsy of the Arabian Nights***, Bearsden 1945.
- ... : "The music of Islam", in: ***The New Oxford History of Music***, Vol. 1, London Oxford University Press, 1969, p. 421-477.
- ... : Artikel in: ***Dictionary of Music and Musicians***, London, 1954 [Barbat, Pandoura, Pantur, Ud].
- ... : Artikel in: ***Encyclopedia of Islam***, Leiden, 1913-38 [Kitara, Tunbur, Ud].
- ... : ***Studies in Oriental Music*** , 2 vol. Frankfurt - Institut de l'Histoire des Sciences Arabo-Islamiques, 1986 (721 +15p. / 699+9 p.)
- ... : "The Music of Ancient Mesopotamia", in ***The New Oxford History of Music***, vol. I, London, 1957.
- ... : "Meccan Musical Instruments", in J***ournal of the Royal Asiatic Society***, part 3, 489-505; in ***Studies in Oriental Musical Instruments***, Boston, 1978
- Finney, Theodore M : ***History of Music***, New York, 1962
- Fondation Royaumont/CERIMM, ***Instruments de musique du Maroc et d'Al-Andalus*** (ouv. collectif s/d. C. Homo-Lechner et Ch. Rault), 1999, 141p.+CD.

- ... : ***Instruments à cordes du Moyen Age*** (Actes du colloque de 1994, réunis par Ch. Rault), Paris-Créaphis, 1999, 208p.
- Galpin, F.W.: ***The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians***, Strasbourg 1955.
- Garcia Barriuso, Patricinio : ***Echos du Maghreb*** (Le 1e Congrès de Musique Marocaine / Fès: 6-10 mars 1939), Tanger, 1940 (trilingue: français-espagnol, 105p.; arabe, 41p.).
- ... ***La musica hispano-musulmana en Marruecos***, Larache, Instituto general Franco (série sexta, n4), 1941, 318p. , Madrid, 1950.
- Garcia-Gomez, E : "La cancion famosa Calvi vi calvi, calvi aravi", ***al-Andalus***, n 21, 1956, p. 1-8.
- ***Grove, Dictionary of Music and Musicians*** (1e éd. Londres, 1878-1889) / The New Grove, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980 (en 20 vol.).
Art. :
"Lute"
- Guettat, Mahmoud : ***La tradition musicale arabe,*** Ministère Français de l'Education Nationale/ Direction des Ecoles, CNDP, Nancy, 1986, 132p.
- ... : ***La Musica Andalusi en El Magreb*** (trad. Ma del Mar Carillo/M. Cortés), Sevilla-Fondaci?n El Monte, 1999, 182p
- ... : ***La tradition musicale arabo-andalouse / L'empreinte du Maghreb***, Paris - El Ouns / Montreal-Fleurs Sociales, 2000, 560 p.
- ... : ***Musiques du monde arabo-musulman*** / Guide bibliographique et discographique (Approche analytique et critique), Paris - Dar al-Uns, 2004, 464 p.
- ... : et al-Kathiri, Musallam : ***Traditional Omani Musical Instruments***, Ministry of Information - Oman Centre for Traditional Music, Muscat, 2004, XVII-93 p.
- Hartmann, Hans.: ***Die Musik der summerischen Kultur***, Frankfurt a. M. 1960.
- ... :"***Agypten***. Musikgeschichte", in Bildern, Bd. II, Lieferung 1.
- ... : ***Catalogue général des antiquités egyptiennes du Musee du Caire. Instruments de musique,*** Le Caire 1949.
- ... : "Les luths aux frettes du Nouvel Empire", in: ***Annales du Service des Antiquités de L'Egypte***, LII, 1952.
- Harwood, I : "A fifteenth-century lute design", ***in Lute Society Journal***, Dublin, Dolmen Press, vol. II, 1961
- Helmholtz, Hermann von : Théorie physiologique de la musique, (1e éd. Paris-Masson, 1868), nlle éd. Sceaux-J. Gabay, 1990
- Hikmann, H.: ***Agypten. Musikgeschichte in Bildern II,*** Lieferung 1;
- Hood, Manttle: ***The Ethnomusicologist***, New Edition, The Kent State University Press, Ohio, 1982, 400 p. ;
- Hornboste , Erich & Sachs, Curt : "Systematik der Musikinstrumente", ***Zeitschrift für Ethnologie***, 46 (1914), 553-90
- Huart, Clément: "Musique persane", ***in Encyclopédie Lavignac,*** Paris-Delagrave, t.V, 1922
- Jenkins, Jean et autres : ***Instruments de musique ethnique: identification-conservation,*** Ouvrage publié avec le concours de l'Unesco, Londres (Hugh Evelyn for the International Council of Museums), 1970, 59p.
- ... : et Olsen, P. Rovsing: ***Music and musical instruments in the world of Islam*** (World of Islam Festival), London-Horniman Museum, 1976, 100p.
- Kiesewetter, Raphael Georg : ***Die Musik der Araber***, Leipzig, 1842.
- Kinsky, G. : ***Geschichte der Musik in Bildern***, Leipzig, 1929.
- Kunst, Jaap: ***Ethnomusicology***, 3rd ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974, x-303p., supplement: viii-46 p.;
- Lachmann, Robert : ***Musik des Orients***, Breslau-Ferdinand Hirt, 1929.
- Lambert, Jean: ***La médicine de l'âme***, Paris, Société d'ethnologie,1997
- Larrea Palacin (de), Arcadio & al-Bustânî, Farîd: ***Nawba Isbahân***, Tétouan-Editorial Marroqui, 1956, 25 + 41 p.
- Le Cerf, G. &. Labande, d'E.R : ***Les instruments de musique du XVe s.***, Paris, 1932 ;
- Leichtentritt, Hugo : Music, ***History & Idea***, 11e éd. 1961
- ***Luth et sa musique (Le),*** Colloques Internationaux du CNRS -n 511, 2e éd., Paris -CNRS, 1980 (Etudes réunies par J. Jacquot), 246 p.
- Mahillon, Victor Charles : ***Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles,*** 5 vol., Gand-Hoste (puis Bruxelles, Lombaerts), 1893-1922.
- Marsenne, Marin: ***Harmonie universelle,*** 3 vol., Paris, 1636 ; éd. fac-similé du SNRS, Paris, 1965 ;
- Menendez Pidal : ***Poesia arabe y poesia europea***, Madrid,1941
- Merriam, Alan P.: ***The Anthropology of Music***, Chicago, Northwestern University, 1964, xi-358 p.
- Mitjana, Rafael : "L'Orientalisme musical et la musique arabe", i***n Le Monde de la musique***, I, Uppsula, 1906.
- Munrow, David : ***Instruments de Musique du Moyen Age et de la Renaissance***, Hier & Demain pour l'édition française, 1979, 96 p.
- ***Musica y poesia / El Legado andalusi*** (ouv. Collectif), Granada/ Sevilla, 1995, 200p.
- Musikgeschichte in Bildern II : Musik des Altertums 2: ***Mesopotamien***, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184 p.
- Nassare, Pablo: ***Escuela Musica, segun la Pratica Moderna***, 2 vol., Saragosse, 1723-24, éd. fac-similé de l'Institution "Fernando el Catolico" (C.S.I.C),

Saragosse, 1980.
- Perkuhn, Eva Ruth: ***Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europaischen Musik des Mittelalters***, Walldorf-Hessen, Verlag für Orientkünde, Bd. 26 of Beitrage zur Sprach und Kuturgeschichte des Orients , 1976a.
- ...: "Beipiele arabisch-spanischer Glossographie in instrumentenkundlicher Sicht", in ***Erich Stockmann, Studio al-instrumentorum musicae popularis IV***, Stockholm, Musikhistoria museet, 1976b, p.84-97.
- Pincherle, M.: ***An illustrated history or Music***, London, 1962.
- Rashid, Subhi Anwar: ***Mesopotamien.*** Musikgeschichte in Bildern, Band II : . Musik des Altertums. / Lieferung 2, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 184 p.
- ...: "Das Auftreten der Laute und die Bergvolker Vorderasiens", in: ***Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie Ethnologie und Urgeschichte***, 2. Teil., Berlin 1970.
- Reese, G.: ***Music in the Middle Ages***, London, 1965.
- Reinach, Théodore : ***La musique grecque*** (Paris-Payot, 1926), éd. d'Aujourd'hui (coll. Les introuvables), 1976, 208p.
- Reinhard, Kurt et Ursula : ***Turquie***: les traditions musicales (IV), Paris, Buchet-Chastel, 1969, 273p. +34 pl. hors texte.
- ...: ***Einführung in die Musikethnologie***. Wolfenbuttel Zürich 1968.
- Ribera y Tarago, Julian : ***La musica arabe y su influencia en la espanola***, Coll. de Manuales Hispania, Vol. I, Série G., Madrid, éd.Voluntad, S.A., 1927, 355p.
- ...: ***La musica Andaluza medieval en la canciones de trovadores, troveros y minnesinger***, 3 vol. Madrid, 1923-25.
- ...: ***La musica de la Jota aragonesa***, Madrid, 1928.
- ...: ***Origen arabe de voces romanicas relacionadas con la musica***, cfr : Dissertaciones y Opusculos, t. II, Madrid, 1928.
- Rimmmer, J.: ***Ancient musical instruments of Western Asia in the British Museum***, London, 1969.
- Ruiz, Jean (archiprêtre de Hita) : ***El Libro del Buen Amor***, Texte terminé vers 1330, publié pour la première fois par Jean Ducamin (Bibl. méridionale, 1e série, T.VI), Toulouse, E.Privat, 1901, LV, 342p. facsimilé ; éd. Cejador Y Franca, Madrid, 1951 ; éd. critiques: 1/ par Manuel Criado del Val et Eric N.Naylor, Madrid (consejo superior de investigaciones cientificas), clasisos hispanicos, éd.criticas ser. II, vol. IX, 1965(1976), XXXII, 557p. ol; 2/ par Jean Corominas (Bibl. romanica hispanica, textes 4), Madrid, éd. Gredos, 1967, 670p ; par Michel Garcia, Paris, 1995.
- Sachs, Curt : ***The History of Musical Instruments***, New York, W. W. Norton, and Co., Inc., 1940.
- ...: ***Our Musical Heritage*** (1948); Prentice-Hall, New Jersy, 1955 .
- ...: ***The Well-springs of Music***, éd. posthume par J. Kunst, The Hague-M. Nijhoff, 1962
- ...: ***The Rise of music in the Ancient World***, East and West, New York 1934.
- ...: ***Die Musikinstrumente des alten Agypten***, Berlin 1934.
- ....: ***Die Musik der Alten Welt***, Berlin 1968.
- ...: ***Reallexikon der Musikinstrumente***, Hildesheim 1964.
- Safvate, Dariouche et Caron, Nelly : ***Iran*** / Les traditions musicales, Paris-Buchet/Chastel, 1966.
- Salinas de Salamanque, Francisco : ***De musica libri septem*** (Sept livres de musique), écrit et édité en 1577; réédition en fac-similé, Kassel, B?renreiter, 1958.
- Salvador-Daniel, Francesco : ***Musique et instruments de musique au Maghreb*** (Note de présentation, par O. Ould-Braham ; Mémoire de F. Salvador-Daniel, par H. G. Farmer), Paris-La Boite à Documents (avec le concours du Centre National des Lettres), 1986, 175 p
- ...: ***The music an musical instruments of the Arab***, with introduction on how to appreciate Arab music (Edited with notes, mamoir, bibliography and thirty examples and illustrations by H.G. Farmer), London, W.Reeves / C.S. scribner's Sons, New-York, 1915, 250p.
- Schaeffner, André : ***Origines des instruments de musique*** (Introduction ethnologique à L'histoire de la musique instrumentale), réédition, III, Paris-La Haye, Mouton (1936 ; réed. 1968 et 1980, 426p. +20 fig., 32pl.), 3e éd. (avec glossaire), Paris-Payot, 1994.
- Sohne, G. Ch. : "La géométrie du luth", in ***Musique ancienne***, n 14, Bourg-La-Reine, C.A.E.L, juin 1982.
- Soriano-Fuertes, Mariano : ***La musica arabo-espanola***, Barcelona, 1853.
- ...: ***Historia de la musica espanola desde la venida de los Fenicios hasta el ano 1850***, 4 vol., Madrid-Barcelone, 1855-59.
- Stauder, W.: ***Die Harfen und Leiern der Sumerer***, Frankfurt a.M. 1957.
- ...: Die Harfen und Leiern Vorderasiens in ***babylonischer und assyrischer Zeit***, Frankfurt a. M. 1961.
- ...: "Zur Frühgeschichte der Laute", in: ***Festichrift H. Osthoff***, Tutzing 1961, p. 15 ff.
- ...: "Sumerisch-babylonische Musik", in: ***Die Musik in Gesrchichte und Gegemvart***, Sp. 1737 ff.

- ... : "Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrrer" , in: ***Orientatsche Musik***, Handihuch der Orienlistik, Bd. IV, Leidien-K?In 1970.
- ***The New Oxford History of Music***: I - "Ancient and Oriental Music", Ed. bey Egon Wellesz, Oxford University Press, London / New York-Toronto, 1957,.
- Tiersot, Julien : ***Notes d'ethnographie musicale***, Paris, Fischbacher, 1905.
- Touma, Habib Hassan : ***La musique arabe*** (coll. Les traditions musicales / Berlin-I I E C M), trad. française Christine Hétier, Paris-Buchet Chastel (1977), nlle éd. 1996, 169p.
- Travers, Emile de : ***Les instruments de musique au XIVe siècle***, Paris, 1882.
- Tripodo, P.: ***Lo stato degli studii sulla musica degli Arabi***, Rome, 1904
- Virdung, Sebastien : ***Musica getutscht***, Bâle, 1511; éd. Amesterdam, 1973
- Villanueva, Jayme : ***Viaje literario a las Iglesias de Espana***, Valencia, 1821, t. XI
- Villoteau, Guillaume-André : 1/- « De l' état actuel de l 'art musical en Egypte » (ou) « Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays »; 2/- « Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux », in ***Description de l'Egypte***, Etat moderne, t. I, Paris, imp. impériale 1812, p. 607-846 et p. 847-1016 ; 2e éd. Paris, Panckoucke, t.XIV,1826, 496p. ; t. XIII, 1823, p. 221-568.
- ***Vocabulista in arabico*** (XIIIe siècle), éd. Schiaparelli, Florence, 1871
- Wegner, M. : ***Die Musikinstrumente des Alten Orients***, Münster 1950.
- Yekta, Raouf : "La musique turque", in ***Encyclopédie Lavignac***, Paris-Delagrave, t.V, 1922
- Zwoll, Henri-Arnaut de : ***Oeuvres théoriques*** (vers 1440), BN - Paris, ms. Latin, n 7295 ; trad. fr. par Fr. Lesure : Les Traités d'H.-A. de Zw. et de divers anonymes, Kassel, BV. 1972 .

ب / بها مشاهد لآلة العود :

- Addison: ***West Barbary***, 1671; Shaw: ***Travels in Barbary***, 1757.
- Aga Oglu, M-: 'The Landscape miniatures of an anthology manuscript of the year 1398". ***Art Islamica*** III 1936
- Akurgal. Ekrem. Mangu. Cyril and Ettinghausen.K Richard : ***Les trésors de Turquie***. Skira 1966.
- Arié, Rachel: ***Miniatures Hispano. Musulmanes***, Leiden E. Brill 1969.
- Arnold, Thomas: ***Painting in Islam***. Dover Publications, New York 1965.
- Art du Monde (L') : ***L'art de Byzance et de l'Islam***, Paris/Bruxelles, Elsevier Séquoia 1979, 523 p (l'Art de l'Islam par Carel J. du Rey, p 259-515).
- 'Arts de l'Islam (les)", in ***Archéologie*** n14, juillet-août 1971.
- Barrett. Douglas : ***Persian Painting of the 14th Century***.
- Binyon. L. Wilkinson.J. V.S.. and Gray. Basil : ***Persian miniature painting***. Dover Publications. New York 1971.
- Blochet, Edgar: ***Les enluminures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale***, Paris 1926.
- Buchtal, Hugo: "Hellenistic miniatures in early Islamic manuscripts", ***Ars Islamica*** Vol. 7, 1940
- ... : "Early Islamic miniatures from Baghdad'. ***The Journal of the Walters Art Gallery***, Vol.5. 1942.
- ... : 'Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum'. ***The Burlington Magazine*** Vol. 77.
- Busagli. Mario: ***Chinese Painting***. Paul Hamlyn. London 1969.
- Chardin: **Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient**, ed. L. Langlès, Paris 1811.
- Day, Florence: 'Mesopotamian Mamuscripts of Dioscorides'. ***Bulletin of the Metropolitan Museum***. Vol. 8.
- Dimand. Maurice : **Persian miniatures**.The Folio art books.Office Press. Milan.
- D'Ohson, M. : ***Tableau Général de l'empire Othoman***, Vol. 4 Paris 1921
- ***Dossiers d'Archéologie (Les)*** : "La Musique dans l'Antiquité", n 142-Novembre, Dijon- Paris 1989
- Ettinghausen, Richard: ***Arab Painting***. Skrira 1962.
- ... : The Unicorn. ***Freer Gallery Art occasional papers***. Vol. one no. 3. Washington 1953.
- Gray. Basil: ***Persian miniatures***. Mentor Books. Unesco art books. 1962.
- Grube. Ernst and Lubens.Mary: "The Language of Birds". ***Bulletin of the metropolitan Museum of art***. May 1967.
- .. : ***The World of Islam***. Paul Hamlyn, London. 1967.
- ... : ***Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX century***. Neri pozza Editore. Venezia 1962.
- Graber, Oleg: "The painting of the six kings at Qusayr Amrah". ***Ars Orientalis*** Vol. 1.

- Grohmann : ***Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients***, München, 1963, p. 227, pl. XVIII, 1.
- Godard, André : ***The Art of Iran***, London , George Allen, 1962.
- ... : "L'Imamzadé Zaid d'Isfahan, I Un édifice décoré de peintures religieuses musulmanes". ***Athar-e Iran***, Tome II, 1937.
- ***Journal of the Straits Beauch of the RAS***, 1904, n 40 (p.13, fig. 5)
- Kitzinger, Ernst: ***Early Medieval art.*** Trustees of the British Museum 1969
- Landberg : ***Arabica***, III
- ***Libro de los juegos de Ajedrez*** , Séville, 1287 (Escurial, sig.T j 6), éd. Zurich, 1941
- "Literatur bei Calmeyer", in ***BJV 6***
- Lorey, Eustache de : "La peinture musulmane de l'école de Baghdad". ***Gazette des Beaux-Arts*** Vol. 10.
- Le Strange G. (Edit.) : ***Don Juan of Persia, A Shi'ah Catholic (1560-1604)***, The Broadway Travellers, George, Routledge 1926.
- Lillys, William, Reiff. Robert and Esin, Emel: ***Oriental miniatures.*** Souvenir Press, London 1965.
- Martin, Fredrik: The ***Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, from the eighth to the eighteenth century.*** London 1912.
- Mazaheri, A : ***Les Trésors de L'Iran.*** Skira l970.
- Nerval, Gérard de : ***Voyages en Orient***, Paris, 1851 ; rééd. Paris-Juillard, 1964.
- Owens, Meredith : Persian Illustrated manuscripts. Trustees of the British Museum, 1965.
- Owens, Meredith: ***Turkish miniatures.*** Trustees of the British Museum, 1963.
- Qadi Ahmad, Son of Mir-Munshi (1606): ***Calligraphers and Painters***, Translated by V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional Papers, Washington 1959.
- Papodopoulo, Alexandre : ***L'Islam et l'art musulman*** (coll. L'art et les grandes civilisations), Paris-éd. Lucien Mazenot, 1976, 611p. ill.
- Parrot, André : ***Vingt compagnes de Fouilles (1877-1933)***, Paris, 1948, p285-286, Fig 59a
- ***Peinture (La) arabe*** (coll. Les trésors de l'Asie), texte de Richard Ettinghausen, Genève/ Skira-Flammarion, 1977, 212p.
- Pinder-Wilson, Ralph: ***Bihzad.*** Vol.II of the ***Encyclopedia Universale dell'Arte.*** Rome, 1960.
- Robinson, B. W.: ***Persian Miniature Painting.*** London 1967.
- Rogers J.M. : "The Genesis of Safawid Religious Paintings, Iran", ***Journal of the British Institute of Persian Studies***, Vol. 8, 1970.
- Rice, D. S. : "The Aghani Miniatures and religious painting in Islam". ***The Burlington Magazine***, Vol. 95
- ... : ***Islamic painting, a survey.*** Edinburgh University Press 1971
- Sakisian, Armenag : ***La miniature persane du XII au XVIIe siècle.*** Paris 1929.
- Salman, Isa: "Islam and figurative art", ***Sumer***, Vol. XXV 1969, No. 1, 2.
- Sauvaget, J. : "Remarques sur les monuments omeyyades", ***Journal Asiatique***, Vol. 231.
- Shaw, Thomas : ***Voyage de M. Shaw dans plusieurs provinces de la Barbarie et du Levant***, La Haye, J.Neaume (2 vol.), 1743.
- Schlumberger, Daniel: "Deux Fresques omeyyades", ***Syria.*** Vol. 25.
- Schtoukine, Ivan : "Les peintures du Shah-nameh Demotte", ***Arts Asiatiques*** ,V (2) 1958.
- ... : ***La peinture Iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans***, Bruges IY36.
- ... : ***Les peintures des manuscrits Timurides***, Paris 1954.
- ... : ***Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587.*** Paris 1959.
- ... : ***Les peintures des manuscrites de Shah Abbas 1er à la fin de Safavis*** . Paris. Librairie Orientaliste, Paul Geuthner 1946.
- ... : ***La peinture Turque, de Sulayman le à Osman II***, Paris 1966.
- ... : "La peinture Turque, d'Osman II à Ahmed III" .***Institut Francais d'archéologie.*** Beirut - Paris 1972.
- Sourdel-Thomine, D. et J. : ***La civilisation de l'Islam classique***, Coll. les grandes civilisations, 8, Paris, Arthaud, 676 p., 80 cartes et plans, 224 illus. en 70 pl. en noir et 8 pl. en coul.
- Thevenot , Jean : ***Relation d'un voyage fait au Levant***, Amsterdam, 1727.
- Thornton, Lynne : ***Les Orientalistes peintres voyageurs : 1828-1908***, Paris-Courbevois, ACR (Les éditions des amateurs, vol. 1), 1983, 272p.(éd. Poche couleur, 1993, 94-192p.
- Villard, Ugs : Monneret de: ***Le pitture musulmane al soffitts della. Cappella Palatina in Palermos.*** Rome 1950.
- Wooley, L. :Ur Excavations II :***The Royal Cemetery*** (1926-1930)





أ. د. **محمود قطّاط** : موسيقي باحث في العلوم الموسيقية - علم موسيقى الشعوب.

□ متخصص في الموسيقى المغاربية - الأندلسية، المتوسطية، العربية- الإسلامية والشرقية عموما.

□ المدير المؤسس للمعهد العالي للموسيقى بتونس (١٩٨٢-١٩٩٧)؛ وهو وراء استحداث مادة العلوم الموسيقية في الجامعة التونسية.

□ أستاذ بالجامعة التونسية، مستشار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ويتعاون أيضا مع عدة مؤسسات جامعية أخرى بالعالم العربي والأوروبي. أشرف على عدة رسائل جامعية ودورات خاصة وحلقات دراسية ضمن إطار الجامعات الصيفية في عدد من البلدان الأوروبية والعربية.

□ عضو مشارك في عدد من الهيئات والمنظمات الدولية، من ذلك: عضو دائم بالهيئة العلمية للمجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)؛ الممثل الإقليمي للمنطقة العربية بالمجلس الدولي للموسيقى، اليونسكو؛ منسق للمنطقة العربية ضمن مشروع اليونسكو : الموسيقى في حياة الإنسان / التاريخ العالمي للموسيقى؛ عضو هيئة التحرير بمشروع الاتحاد الأوروبي «التراث المتوسطي» / «أوروماد - ميديمون» ...

□ مارس البحث العلمي منذ السبعينات، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية؛ له مجموعة من الكتب والبحوث والدراسات باللغتين العربية والفرنسية (٧١ بالعربية - ٥٤ بالفرنسية)، عدد منها ترجم إلى الإيرانية، الإيطالية، الأسبانية، الإنجليزية، الألمانية والروسية.

□ من بين الجوائز: الوسام الثقافي (رئاسة الجمهورية، تونس ١٩٩٢)؛ تكريم مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية (الدورة التاسعة، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي / دار الأوبرا، القاهرة ٢٠٠٠)؛ الجائزة التقديرية للمجمع العربي للموسيقى- جامعة الدول العربية (٢٠٠٠).

□ يؤمن محمود قطّاط بكون الموسيقى «لغة و علم وصناعة وفنّ»، لها الدور الفاعل لا في تكوين وجدان الإنسان والتآلف بين أفراد المجموعة فحسب، بل وكذلك في تحديد الهوية وإرساء أسس التنمية الشاملة لدى الشعوب.

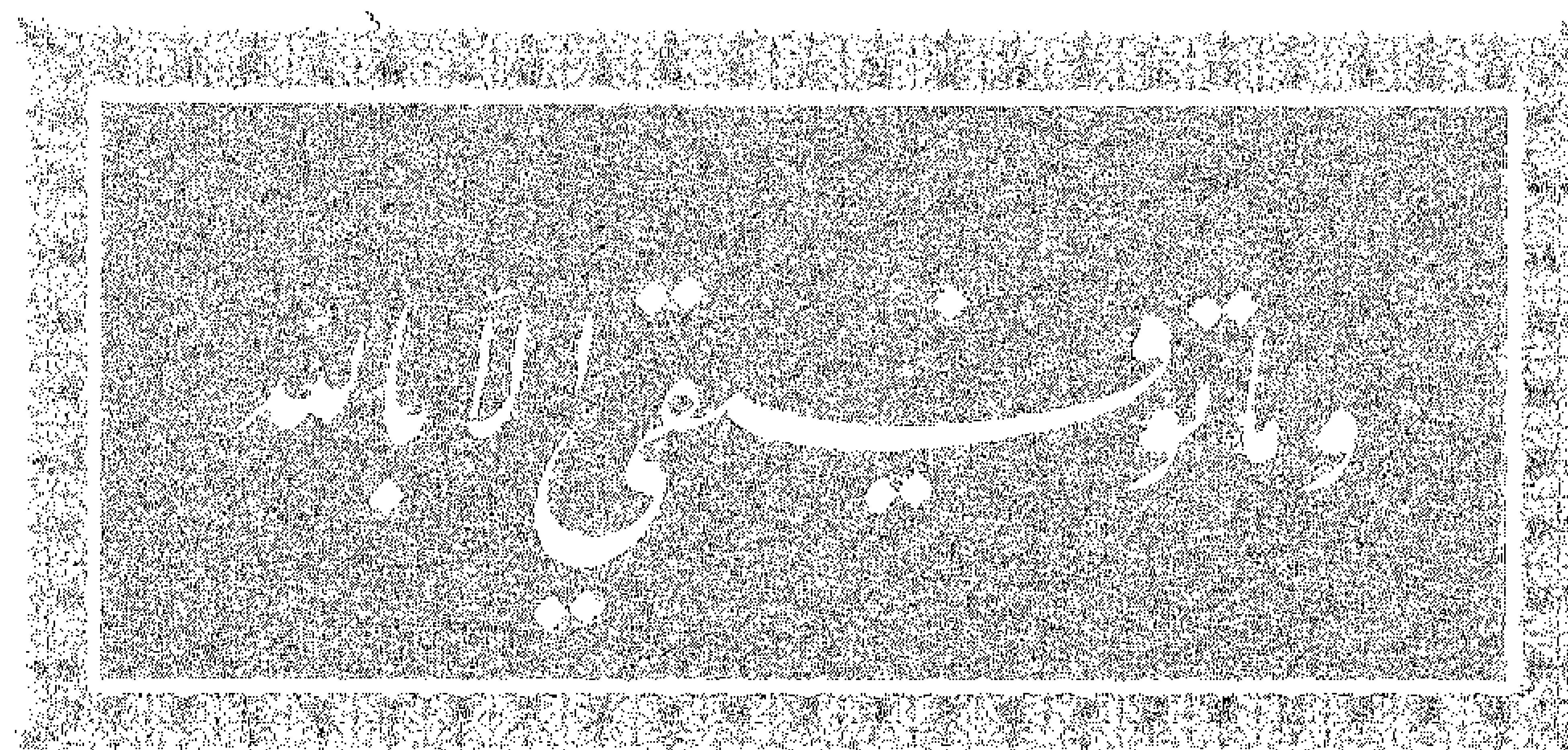
تصميم واخراج
عباس بن غلام الرسول الزدجالي

تصميم الغلاف
الإبتكار الفني

متابعة التنفيذ
صالح بن هلال الخليلي

رقم الايداع
٢٠٠٦/٤٠٦

الطباعة
مطبعة الألوان الحديثة.ش.م.م
هاتف: ٢٤٥٦٢٢٧٦


وما توفیقی الا بالله




عاصمة الثقافة العربية

